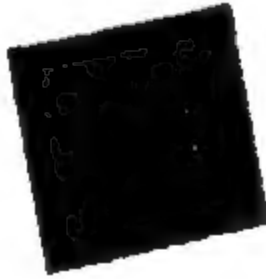


نشوء الرواية

إيان واط



ترجمة: ثائر ديب

دراسات ثقافية أجنبية

دار البحوث

Bibliotheca Alexandrina

0016262



نشوء الرواية

الترجمة الكاملة للكتاب:

The Rise of The Novel :

Studies in Defoe, Richardson and Fielding

Ian Watt

نشوء الرواية

إيان واط

ترجمة: ثامر ديب

© حقوق النشر محفوظة لدار شرقيات، ١٩٩٧

الطبعة الأولى لهذه الترجمة ١٩٩٧



دار شرقيات للنشر والتوزيع

٥ ش محمد صديقي، مبنى شعراوي،

الرقم البريدي ١١١١١

باب الشرق - القاهرة

ت ٣٩٠٢٩١٣

س ت ٢٦٩١٩٨٠

ف ص ٦٣٦٨

ملف: ٥٧٠ / ٥ / ١١٩ / ٥ (م ن)

غلاف: ذات حسين

لوحة الغلاف: كاريكاتير



رقم الايتاع ١٩٩٥/٧٢٤٥

الترقيم الدولي ١ - 78 - 5406 - 977 ISBN

نشوء الرواية

إيان واط

ترجمة: نائل ديب



شرقيات

مقدمة الترجمة العربية

تُرى أية علاقة تلك التي تربط صعود الطبقة الوسطى وفردانياتها الاقتصادية مع نشأة الرواية؟ وما هي الصلة بين التجديد الفلسفي الذي شهده القرن السابع عشر وبين ظهور هذا الجنس الأدبي؟ كيف أثر جمهور القراء على نشوء الرواية، وما هو الدور الذي لعبته النساء في هذا المجال؟ ما علاقة المذهب البهرياني، وتغير مفهوم الحب والزواج بالرواية، وكيف تمّ تطعيم الحب الرومانسي بمفهوم الزواج بحيث أتاح، مع العوامل الأخرى، بروز جنس أدبي جديد فرض نفسه على الساحة الأدبية العالمية سواء على مستوى الشكل أو المضمون؟

هذه بعض الأسئلة التي يتنطّح الناقد إيان واط للإجابة عليها في كتابه هذا، وبالتالي كان من الطبيعي أن لا يكتفي بدور المؤرخ الأدبي العادي، وأن يتنقل بين النقد، والتاريخ، والاقتصاد، والسياسة وعلم النفس، والاجتماع، والفلسفة والدين... الخ، وكل ذلك ببراعة المتمكّن الضليع والذي يشير مثاله بوضوح إلى ما يجب أن يتمتع به الناقد من ثقافة تحيط بالكل ولا تكتفي بمجال التخصص. وبالطبع، فإن واط لا ينسى أن كتابه، في نهاية المطاف، هو كتاب في الأدب، والنقد الأدبي والجماليات، لأنه كتاب في نشأة ذلك الجنس الأدبي الذي يشبه الحياة في كل شيء تقريباً.

ولعلّ هذا الكتاب الصادر في أواخر الخمسينيات هو من أهم الكتب في نشأة فن الرواية على أيدي ثلاثة من الكتاب الإنجليز في القرن الثامن عشر وهم دانييل ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١) وصموئيل ريتشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦١) وهنري فيلدنغ (١٧٠٧ - ١٧٥٤) وهم من أوائل الكتاب الإنجليز الذين أسسوا فن الرواية كفن متميز.

أما إيان واط فقد وُلد عام ١٩١٧ من أب اسكتلندي وأم فرنسية. وقد درس في كلية القديس يوحنا في جامعة كيمبردج وكان طالباً متفوقاً تماماً، الأمر الذي أهله للعمل كباحث في كيمبردج حيث درس الأرضية الاجتماعية لنشوء الروايات الإنجليزية الأولى. وبالإضافة إلى هذه الجامعة فقد درس واط في السوربون في فرنسا، وفي جامعتي كاليفورنيا وهارفرد في أميركا. ثم عاد أستاذاً إلى كيمبردج، حيث تمّ اختياره كزميل في كلية القديس يوحنا عام ١٩٤٧، وبقي هناك حتى عام ١٩٥٢ حيث تمّ تعيينه أستاذاً مساعداً في جامعة كاليفورنيا، ليصبح بعد ذلك زميلاً فيها. كما ألقى محاضرات في الجامعة الجديدة في

إيست أنجليا وفي ستانفورد.

عُرف إيان واط باهتماماته المتنوعة التي طالت حتى التمر والبستنة، والسمكرة، والترحّل... الخ. كما كان أثناء الحرب العالمية الثانية قد خلع كضابط في سلك المشاة، وأُسرَ في سنغافورة عام ١٩٤٢ ليُطلق سراحه وينجو من الموت بعد ذلك.

بقي عليّ أن أضيف أنني نقلت هوامش المؤلف الكثيرة إلى كل فصل من الفصول العشرة لهذا الكتاب. ولم أترجمها إلى العربية لكونها تقتصر على الإشارات المرجعية، ما عدا بعض الحالات النادرة جداً، وهنا ترجمت الهامش وتركت في مكانه الذي وضعه فيه المؤلف وأشرت في آخره إلى أنه له، كي أميزه عن الهوامش التي أضفتها. وهكذا فإن كل الهوامش التي لا يُكتب في نهايتها اسم المؤلف بين معقوفتين هي هوامش أضفتها أنا. ولقد اقتصررت في هوامشي على ما اعتقدت أنه ضروري وإلا لكنت أقلت النص إلى حدٍّ مفرط نظراً لكثرة أسماء الأشخاص والأعمال الأدبية وغير الأدبية والمصطلحات والمقبوسات.

المترجم

ملاحظة:

في هوامش المؤلف وإشاراته المرجعية ترد المختصرات التالية الموضحة:

ELH : Journal of English Literary History

HLQ : Huntington Library Quarterly

JEGP : Journal of English and Germanic Philology.

J Comp Psychology Journal of Comparative Psychology

MLN : Modern Language Notes

MLR : Modern Language Review

MP : Modern Philology

N&Q : Notes and Queries.

PMLA : Publications of The Modern Language Association of America.

PQ : Philological Quarterly.

Proc Amer Antiquarian Soc: Proceedings of The American Antiquarian Society

RES: Review of English Studies.

SP : Studies in Philology.



مقدمة المؤلف

في عام ١٩٣٨ شرعتُ بدراسة العلاقة بين ازدياد جمهور القراء وولادة الرواية في إنجلترا في القرن الثامن عشر ؛ وفي عام ١٩٤٧ اتخذتُ هذه الدراسة شكل أطروحة لنيل شهادة زميل في كلية القديس يوحنا، في كيمبردج. بيد أنه بقيت هنالك إشكاليتان كبيرتان دون حلّ. فقد تألّف ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ دون شك بتغيّرات جمهور القراء في عصرهم، لكن أعمالهم تبقى مشروطة وعمق بالمناخ الجديد للتجربة الاجتماعية والأخلاقية التي تقاسموها مع قرائهم في القرن الثامن عشر. ولا يمكن للمرء قول الكثير عن كيفية ارتباط هذا الأمر بولادة الشكل الأدبي الجديد دون تحديد ما كانت عليه سابقاً السمات الأدبية المميزة للرواية وماهي عليه الآن.

هذه هي الإشكاليات التي أبحثها هنا، وهي كبيرة لدرجة تجعل معالجتها انتقائية بالضرورة. فأننا لم نُقم، على سبيل المثال، بأكثر من مراجعة بسيطة لتقاليد القصر القديمة أو لأسلاف شخصياتي الرئيسية الذين سبقوهم مباشرة أو لمعاصريهم، وما يؤسف له أيضاً أن معالجي لفيلدنغ هي أكثر إيجازاً من معالجي لديفو وريتشاردسون — فمعظم العناصر الجديدة للرواية كانت قد ظهرت لديهم، ولذا بدا من غير الضروري المضى إلى أبعد من تحليل كيف قام فيلدنغ بجمعها مع التقليد الأدبي القديم. وأخيراً، وعلى الرغم من أن جهدي الرئيسي قد انصبّ على التوضيح المنهجي الدقيق للصلات الثابتة بين الخصائص الأدبية للرواية وخصائص المجتمع الذي انبثقت منه وازدهرت فيه، إلا أنني لم أقصر على مثل هذه الاعتبارات. وهذا يعود من جهة أولى إلى أنني أردتُ أيضاً تقديم تقييم نقديّ عام لديفو وريتشاردسون وفيلدنغ ؛ ومن جهة ثانية إلى أنّ أبحاثي واجهتني بمثال تحذيري عن ذلك المفكر المنهجي الصارم وولتر شافندي الذي «يحرف ويشوّه كل ما في الكون كي يثبت فرضيته».

أنا مدين لوليم كيمبر وشركاء لسماحهم لي باقتباس مقتطف من Mayhew's London ليتركيونيل ؛ وكذلك لحرري وناشري مجلة الدراسات الإنجليزية ومقالات في النقد لإتاحتهم لي فرصة الانتفاع بالمادة التي ظهرت على صفحاتها في الأصل، وخاصة في الفصل الأول، والثاني والثامن من هذا الكتاب. كما أعبر عن شكري للبراعة، والتفاني اللذين أبديتهما كل من سيسيليا سكرفيلد وإليزابيث وولسر في الضرب على الآلة الكاتبة والتشفير ؛ كما أعبر عن امتناني العميق للدعم المالي وغيره الذي تلقينته كطالب وباحث، وزميل في كلية القديس يوحنا، في كيمبردج، وكمسؤول عن أطروحة نيل درجة الزمالة

من صندوق الكومنولث في نيويورك ومن رئيس جامعة كاليفورنيا.

آمل أن معظم التزاماتي كباحث مُفَصَّلَة بصورة وافية في الحواشي لكن عليّ هنا أن أُعَبِّر عن جزيل شكري لما تلقيته من تشجيع في مستهلّ بحثي من كتاب القصّ وجمهور القراء لمؤلّفه ك. د. ليفيز. وتبقى عليّ ديون باهظة أيضاً. فأنا شديد الامتنان للسيدة إ. د. م. دي نافارو، إيريك ترست، هيو سيكيس ديفيز الذين انشغلوا بعملهم منذ البداية ، وكذلك لكثير من الباحثين في مختلف حقول المعرفة الذين راجعوا وانتقدوا مسودات كتابي العديدة: الأنسة م. ج. لويد توماس، الأنسة هورتيس بودرميكر، تيودور أدورنو، لويس. ب. رايت، هنري ناش سميث وليونارد بروم، برتراند. هس. برونسون، آلان. د. ملك كيلوب، إيفور ريشاردز، تالكوت بارسونز، بيتر لاسليت، هورتغار هيكوك وجون. ه. رالي. إنني أدين لهم بالكثير، وكذلك لأولئك الذين وجهوا أبعالي في أوقات وأمكنة مختلفة: لويس كازاميان والفقيد ف. ت. بلانشارد، اللذين لم أعمل مع كل منهما إلا لفترة جدّ وجيزة، وخاصة لجون بت، إدوارد هوكر، وجورج شيربن، اللذين جمعوا التشجيع الحكيم مع النقد المفحّم ووقوني الكثير من المسالك العسيرة.

إ. ب. و.

جامعة كاليفورنيا - بركلي

شباط ١٩٥٦



الفصل الأول

الواقعية والشكل الروائي

ليس هناك حتى الآن إجابات وافية تماماً على كثير من الأسئلة العامة التي ينتظر من أي مهتم بروائحي أوائل القرن الثامن عشر وأعمالهم أن يطرحها: هل الرواية شكل أدبي جديد؟ وإذا افترضنا، كما يحصل عموماً، أنها كذلك، وأنها بدأت مع ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ، فبماذا تختلف عن النثر القصصي السابق، عند الإغريق، مثلاً، أو في العصور الوسطى، أو في فرنسا القرن السابع عشر؟ وهل هنالك سبب ما لظهور هذه الاختلافات في الزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما؟

تصعبُ مقارنة أسئلة مثل هذه، فكيف بالإجابة عنها، وهي صعبة على نحو خاص في حالتنا هذه؛ لأن ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ لم يشكلوا مدرسة أدبية بالمعنى الشائع للكلمة. فضلاً عن أن أعمالهم لا تبدي إلا قليلاً من علامات التأثير المتبادل وهي جدٌ مختلفة في طبيعتها بحيث يبدو للوهلة الأولى وكأن فضولنا بشأن نشوء الرواية لا يرجي له أن يحظى إلا بإشباع هزيل مستمد من تعبيرات مثل «عقريّة» و«مصادفة»، وجهي جانوس،* النهايات المسدودة في تاريخ الأدب. وهذه التعبيرات لا يمكن الاستغناء عنها، بالطبع، لكنها لا تفيد كثيراً. ولذا فإنّ البحث الراهن يتخذ اتجاهاً آخر: مفترضاً أن ظهور روائيين الثلاثة الأوائل خلال جيل واحد لم يكن مصادفة محضة، وأنه ما كان لعبقرياتهم أن تخلق الشكل الجديد لو لم تكن شروط عصرهم موالية. ويحاول هذا البحث أن يكشف ما كانت عليه هذه الشروط المواتية على صعيد الوضع الاجتماعي والأدبي وكيف أفاد منها ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ.

إنّ الحاجة الأولى إلى هذا البحث هي تعريف عمليّ لميزات الرواية تعريفاً بضيق، بصورة كافية، عن استيعاب أنماط السرد السابقة ومع ذلك يتسع بما يكفي لتطبيقه على ما يوضع عادة في فئة الرواية. وفي هذا المضمار لا يساعدنا كثيراً حتى الروائيون أنفسهم. فمع أنّ كلاً من ريتشاردسون وفيلدنغ نظرا إلى نفسيهما كمؤسسين لنوع جديد من الكتابة، وأنهما وجدا في عملهما قطعة مع الرومانسيات قديمة الطراز، إلا أنهما لا يقدّمان، لا هما ولا معاصروهما، ما نحتاجه من معرفة بنوع التمييز في الجنس الجديد، علاوة على أنهما لم يطلقا على قصتهما اسم الرواية، الأمر الذي يدل على عدم إدراكهما لما فيه من طبيعة مغايرة لطبيعة القصّ السابق - لم يترسّخ استغلالنا لمصطلح «رواية» حتى نهاية القرن الثامن عشر.

أما مؤرّخو الرواية فقد ساهموا مساهمة جديلة في تحديد الملامح الواسمة للشكل الجديد انطلاقاً من

* جانوس: إله روماني قديم، حارس المداخل والأبواب، والبدائيات والنهايات، يمثل بوجهين، واحد في الأمام والآخر في مؤخرة رأسه.

منظورهم الواسع. ووجدوا بصورة رئيسية، أنَّ «الواقعية» هي الميزة المحددة التي تفرق أعمال روائي القرن الثامن عشر عن القصص السابق. لكن التحفظ الأولي على تصورهم - حيث يتفقون على خاصية «الواقعية» رغم اختلافهم - هو أنَّ المصطلح يحتاج إلى مزيد من الإيضاح، على الأقل لأنَّ استخدامه دون كفاءة باعتباره ميزة محددة للرواية قد يتطوي على إحياء مؤذ بأنَّ كل الكتاب والأشكال الأدبية السابقة قد سعوا حلف الأوهام.

يرتبط مصطلح «الواقعية» بروابط متينة مع مدرسة الواقعيين الفرنسيين. وقد شهد عام ١٨٣٥ أول استخدام للمصطلح «Réalisme» كتوصيف جمالي، وذلك في الإشارة إلى ما في رسومات ومبرانت من vérité humaine. * باعتبارها متناقضة للـ idéalité poétique. ** في الرسم الكلاسيكي - الجديد؛ ثم تكرر فيما بعد كمصطلح أدبي على وجه الخصوص بتأسيس صحيفة Réalism عام ١٨٥٦، والتي حررها ديوراتي.^(١)

ولسوء الحظ سرعان ما فقدت هذه الكلمة كثيراً من جديدها في السجلات الحادة بشأن الشخصيات «الوضعية» والنزعات اللاأخلاقية المزعومة لدى فلوير وأتباعه. وبالنتيجة، أصبحت «الواقعية» تستخدم في المقام الأول كتنقيض «للمثالية» وهذا المعنى، والذي هو عملياً انعكاس لموقف خصوم الواقعية الفرنسية طبع بطابعه كثيراً من الكتابات النقدية والتاريخية عن الرواية. فقد تمَّ اعتبار ما قبل تاريخ الرواية نوعاً من الصلة المستمرة بين كل القصص السابق الذي صور الحياة الوضعية، وهكذا تمَّ اعتبار القصة التي تكشف أنَّ الشهوة الجنسية أقوى من الأحزان الزوجية قصة «واقعية»؛ وكذلك الحكاية الخرافية أو البيكارسكية. *** لأنها تعطي الدوافع الاقتصادية أو الجنسية مكان الصدارة من حيث حضورها في السلوك البشري. ومن المنطقي ذاته ثم اعتبار روائي القرن الثامن عشر الإنجليز ومعهم فيورتييه، وسكارون، وليساج في فرنسا، بمثابة اللدرة في هذا التقليد؛ وتم ربط «واقعية» روايات ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ بقوة مع حقيقة أنَّ مول فلاندرز لصّة، وبامبلا منافقة، وتوم جونز زان.

بيد أنَّ في هذا الاستخدام «للواقعية» خلافاً خطيراً يتمثل في حجب ما قد يكون السمة الأصيلة الأبرز للشكل الروائي. فلو كانت الرواية واقعية لمجرد أنها نظرت إلى الحياة من جانبها الأسوأ، فإنها ليست حينئذٍ إلا رومانساً مقلوباً؛ لكنها حاولت في الحقيقة أن تصور كل تنوعات التجربة الإنسانية، لتلك الملائمة لمنظور أدبي واحد محدد وحسب، وواقعية الرواية لا تكمن في نوعية الحياة التي تعرضها، وإنما في الطريقة التي تعرضها من خلالها.

وهذا، بالطبع، قريب جداً من موقف الواقعيين الفرنسيين أنفسهم، الذين أكدوا أنَّ ما يفرق رواياتهم عن التصورات الأكثر تملقاً للإنسانية والتي قلمتها السنن codes الجمالية والاجتماعية والأدبية السائدة، هو كونها نتاجاً لتحميص في الحياة أكثر علمية وتجرداً عن الأهواء مما كان سائلاً في السابق، ومع أنه ليس صحيحاً أنَّ هذا المثل الأعلى من الموضوعية العلمية مرغوب، أو ممكن التحقق عملياً، لكن يبقى ذا دلالة

* بالفرنسية في النص الأصلي؛ واقعية إنسانية.

** بالفرنسية في النص الأصلي؛ مثالية شعرية.

*** الحكاية البيكارسكية: نوع من القصة التي تصور حياة المحتالين والمشردين والأفاكين وهي نسيابة الأصل.

عظيمة أن الواقعيين الفرنسيين في جهودهم الأولى المؤازرة للجنس الجديد باتجاه إدراك غاياته وطرائقه، لفتوا الانتباه إلى قضية آثارها الرواية كما لم يثرها أي شكل أدبي آخر - إشكالية التوافق بين العمل الأدبي والواقع الذي يحاكيه. وهذه إشكالية إيستمولوجية أساساً، ومن هنا إمكانية إيضاح طبيعة الواقعية في الرواية على أفضل وجه، سواء في بداية القرن الثامن عشر أو بعد ذلك، من خلال الاستعانة بأولئك المعيين والمتخصصين في تحليل المفاهيم، الفلاسفة.

(١)

من خلال مفارقة سوف لن تدهش إلا المبتدئ، يبدو مصطلح «الواقعية» في الفلسفة منطبقاً تماماً على نظرة للواقع مناقضة كلياً للنظرة الشائعة - أي يبدو منطبقاً على النظرة التي حملها الواقعيون السكولاستيون* (المدرسيون) في العصور الوسطى والتي مفادها أن الكليات، أو القيم، أو المجردات هي «الواقع» الحقيقي، وليس الموضوعات المحددة، الملموسة، والتي تدركها الحواس. ويبدو هذا، للوهلة الأولى، دون جدوى هنا، إذ أن الحقائق العامة لا توجد في الرواية، أكثر من أي جنس أدبي آخر، إلا Postres** : لكن الغرابة في وجهة نظر الواقعية السكولاستية تخدم على الأقل في لفت الانتباه إلى ميزة في الرواية متشابهة مع المعنى الفلسفي المتغير «للاواقعية» اليوم: فالرواية نشأت في العصر الحديث، هذا العصر الذي انفصل توجهه الذهني العام بصورة حاسمة عن موروثه الكلاسيكي والقروسطي من خلال رفضه - أو على الأقل محاولة رفضه - للكليات.^(٢)

تتعلق الواقعية الحديثة من موقف مفاده أن الفرد يمكنه اكتشاف الحقيقة عن طريق حواسه؛ وهو موقف يجد جذوره لدى ديكارت ولوك، وإن فكن صياغته الكاملة الأولى قد تمت على يد توماس ريد في منتصف القرن الثامن عشر.^(٣) لكن من الواضح أن فكرة كون العالم الخارجي حقيقياً، وكون حواسنا تقدم لنا تقريراً صادقاً عنه، لا تلقي بحّد ذاتها مزيداً من الضوء على الواقعية الأدبية؛ إذ أن كل شخص تقريباً، مهما يكن عمره، يساق بطريقة أو بأخرى من خلال تجربته الخاصة إلى مثل هذا الاستنتاج عن العالم الخارجي، ولطالما تعرّض الأدب إلى نوع من الابتذال الاستمولوجي ذاته وأكثر من ذلك، أن العقائد المميزة للاستمولوجيا الواقعية، والسجلات التي اقترنت بها تركّزت بمعظمها وإلى حد بعيد على الطبيعة بحيث لم تؤثر كثيراً على الأدب وبالتالي، فإن ما أفادت منه الرواية في الواقعية الفلسفية لم يكن نوعياً؛ بل هو بالأحرى المزاج العام للتفكير الواقعي، ومناهج البحث التي استخدمها، ونوعية الإشكالات التي طرحتها.

* كانت المدرسة الواقعية السكولاستية والمدرسة الاسمية الوجه التاريخي لصراع المادية والمثالية داخل الفلسفة في القرون الوسطى المسيحية، وكان التيار الاسمي يمثل الجانب المادي لهذا الصراع، والتيار الواقعي يمثل الجانب المثالي. ذلك أن الواقعيين، وها المعارقة، كانوا يرون الوجود الواقعي العام والكليات، دون الخاص والجزئيات، في حين أن الاسميين كانوا على العكس ينفون وجود العام والكليات ويثبتون الوجود الحقيقي للأشياء (الخاص، الجزئيات) ويقولون: إنه ليس للكليات من الوجود سوى الاسم فقط.

** باللاتينية في النص الأصلي؛ لاحقة لوجود الأشياء.

والمزاج العام للواقعية الفلسفية مزاج نقدي، معاد للتقليد، ومجدد ؛ ويقوم منهجها على دراسة محدّدات التجربة من خلال الباحث الفرد المتحرر، نظرياً على الأقل، من وطأة الافتراضات المسبقة والمعتقدات التقليدية ؛ كما تولي الواقعية الفلسفية أهمية خاصة لإشكالية الدلالة ؛ أي طبيعة التوافق بين الكلمات والواقع، وكل هذه السمات في الواقعية الفلسفية لها ما يشابهها من سمات مميزة في الشكل الروائي، وهذه التشابهات تلفت الانتباه إلى النوع المميز من التوافق بين الحياة والأدب والذي ينطوي عليه النثر القصصي منذ روايات ديفو وريتشاردسون.

(أ) إن عظمة ديكارت هي في المقام الأول عظمة المنهج، وعظمة الإصرار على الشك في كل شيء، وتبعاً للافتراض الحديث الذي قدّمه في مؤلفاته مقالة في المنهج (١٦٣٧) وتأمّلات فإن الوصول إلى الحقيقة يفهم باعتباره شيئاً فردياً تماماً، ومستقلاً منطقياً عن تقاليد التفكير السابق، بل ويتم عبر نبذ هذه التقاليد.

والرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس تماماً هذا التوجّه الفردي والمجدد. أما الأشكال الأدبية السابقة فقد عكست النزعة السائدة لثقافتها واعتبرت الانسجام مع الممارسة التقليدية أعظم محكّ للحقيقة؛ فحبكات الملحمة الكلاسيكية وملحمة عصر النهضة، على سبيل المثال، نهلت من القديم أو الخرافة، وكان يحكم على جدارة معالجة المؤلف انطلاقاً من نظرة إلى التعميق الأدبي مستمدة من الموديلات المقبولة في هذا الجنس. أما أول وأشدّ تحدّي تواجهه هذه التقليدية الأدبية فقد أطلقتها الرواية، التي كان معيارها الأساسي هو الإخلاص للتجربة الفردية - التي هي فريدة دوماً وجديدة بالتالي. وهكذا فإن الرواية هي الحامل الأدبي المنطقي لثقافة أضفت، في القرون القليلة الأخيرة، قيمة جديدة تماماً على الأصالة وعلى الجودة، وبذلك كانت جذيرة باسمها.*

يؤكد هذا على الاعتبارات الجديدة لبعض المصاعب النقدية التي تستحضرها الرواية. فعندما نحكم على عمل من جنس آخر، غالباً ما يكون فهم موديلاته هاماً وأساسياً أحياناً، وغالباً ما يستند تقييمنا وإلى حد بعيد على تحليلنا لبراعة المؤلف في التمكن من الأعراف الشكلية الملائمة. أما الرواية، من جهة أخرى، فيسوّها أن تكون محاكاة لعمل أدبي آخر بأي شكل من الأشكال، وسبب ذلك أن مهمة الروائي الأساسية هي نقل انطباع الإخلاص للتجربة الإنسانية، وبالتالي فإن الالتفات إلى أية أعراف شكلية قبلية لا يمكن إلا أن يعرّض نجاحه للخطر. وما يلتمس غالباً من غياب للشكل في الرواية، عند مقارنتها مع التراجم والقصيدة الغنائية، مثلاً، ربما كان نابعاً من أن افتقار الرواية للأعراف الشكلية هو الثمن الذي يتوجب عليها تأديته لقاء واقعيتها.

لكن غياب الأعراف الشكلية في الرواية ليس مهماً إذا ما قورن برفضها للحبكات التقليدية والحبكة، بالطبع، ليست شيئاً بسيطاً، وليس سهلاً أبداً تحديد درجة أصالتها ؛ لكن المقارنة العامة والموجزة بالضرورة بين الرواية والأشكال الأدبية السابقة تكشف عن افتراق هام، فديفو وريتشاردسون هما أول كاتبين عظيمين في أدبنا لم يستمدا حبكتهما من المثلوجيا، أو التاريخ، أو الأسطورة، أو الأدب السابق. وقد افترقا في هذا عن تشوسر، وسبنسر، وشكسبير، وملتون، مثلاً، اللذين اعتادوا، شأن كتاب اليونان وروما، على استخدام الحبكات

* إن كلمة Novel الرواية لها في الوقت ذاته، معنى المبتدأ والشيء الجديد.

التقليدية ، وقد فعلوا ذلك، في التحليل الأخير، لأنهم تبَنوا المنطلق السائد لعصرهم والذي مفاده: مادامت الطبيعة مطلقة وثابتة لا تتغير، فإن سجلاتها المدونة، سواء كانت كتباً مقدسة، أو أساطير، أو كتب تاريخ، تشكل ذخيرة كاملة للتجربة الإنسانية.

بقيت وجهة النظر هذه تجدد من يعبر عنها حتى القرن التاسع عشر ؛ فقد استخدمها خصوم نلزاك، مثلاً، للمسخرية من اشتغاله بالواقع المعاصر، سريع الزوال، بنظرهم. ولكن في الوقت ذاته، ومنذ النهضة فصاعداً، كان هنالك نزوع متنام باتجاه إحلال التجربة الفردية محل التقليد الجمعي باعتبارها الحكم الأول والأخير للواقع ؛ وشكلت هذه النقلة جزءاً هاماً من الأرضية الثقافية لنشوء الرواية.

وليس دون دلالة أن الاتجاه المناصر للأصالة لقي أول وأشدّ تعبير عنه في إنجلترا، وفي القرن الثامن عشر، ففي هذه الفترة بالذات اكتسبت كلمة «أصيل» معناها الحديث، من خلال قلب دلالي مواز للتغيير في معنى «الواقعية» فقد رأينا أن «الواقعية»، التي كانت تشير إلى الإيمان القروسطي بواقع الكليات، أصبحت تشير إلى إيمان بالإدراك الفردي للواقع عن طريق الحواس؛ وبالمثل، فإن مصطلح «أصيل» الذي عنت به العصور الوسطى «موجود منذ الأزل» صار يعني «غير مشتق، مستقل، مباشر» ؛ وفي كتاب تكهنات حول الإنشاء الأصيل. (١٧٥٩) والذي فتح عهداً جديداً احتفى إدوارد يونغ بريتشاردسون معتبراً إياه «عقرباً أخلاقياً بقدر ما هو أصيل»^(٤)، واستخدم الكلمة كتعبير ذي معنى إطرابي «للجدة أو النضارة في الشخصية أو الأسلوب».

إن استخدام الرواية للحكايات غير التقليدية هو مجلّ باكر ومستقل. لهذا التأكيد. فديفو، مثلاً حين بدأ بكتابة القصة لم يهتم بالنظرية النقدية السائدة في زمنه، والتي كانت مازال منحازة إلى استخدام الحكايات التقليدية ؛ وبدلاً من ذلك، أتاح لنظامه السردى أن يجري عفوياً منطلقاً من إحساسه الخاص بما يمكن لأبطاله أن يفعلوه. ولقد دشّن بفعله هذا اتجاهاً هاماً وجديداً في القصص؛ فإحضار الحكمة كلياً لنمط السيرة الذاتية كان جريئاً في التأكيد على أولوية التجربة الفردية في الرواية مثلما كان كوجيتو ديكارت جريئاً في الفلسفة*.

وبعد ديفو، وأصل ريتشاردسون وفيلدنغ بأسلوبيهما المختلفين تماماً ما أضحى ممارسة معتادة في الرواية، أي استخدام الحكايات غير التقليدية، سواء المبكرة كلياً أو المستندة جزئياً إلى حادث معاصر، دون أن نزع أن أيّاً منهما قد حقّق بصورة كاملة ذلك التداخل للحبكة، والشخصية، والقيمة الأخلاقية الناشئة والذي نجده في الأمثلة الأرقى لفن الرواية. لكن يجب أن لا ننسى أن المهمة لم تكن سهلة، خاصة في زمن حيث المنفذ الأدبي المتاح للخيال الخلاق كان يكمن في انتزاع النموذج الفردي ودلالته المعاصرة من حبكة لم تكن جديدة في ذاتها.

(ب) كان لابد أن يتغير الكثير في تقاليد القصص إلى جانب الحكمة قبل أن تتمكن الرواية من تجسيد الإدراك الفردي للواقع بحرية مثل حرية المنهج عند ديكارت ولوك الذي أتاح لتفكيرهما أن ينبع من حقائق الوعي القريبة. وكان لابد للرواية من وضع أبطال الحكمة ومسارح أفعالهم ضمن منظور أدبي جديد؛ صارت

* كوجيتو ديكارت هو مقولته الشهيرة «أنا أفكر، فلنا موجود».

الحكمة تتم عبر بشر محددين وفي ظروف محددة، لا كما كان شائعاً في السابق، عبر أنماط بشرية مجردة وعلى أرضية محددة مسبقاً من قبل العرف الأدبي الملائم.

وكان هذا التغير الأدبي مشابهاً لرفض الكليات والإلحاح على الجزئيات الذي ميز الواقعية الفلسفية وربما كان أرسطو سيتفق مع افتراض لوك الأساسي، الذي مفاده أن الحواس هي التي «تدخل أفكاراً محددة، وتؤكث الحجرة الفارغة للعقل»^(٥). ولكن ليتابع مؤكداً أن التمييز في حالات محددة قليل الأهمية بحد ذاته؛ والمهمة الفكرية الحقيقية للإنسان هي حشد قواه ضد جريان الإحساس الحالي من المعنى، وتحقيق معرفة بالكليات التي تشكل وحدها الواقع الجوهرية الذي لا يتغير^(٦) ولقد أضفى هذا التأكيد التعميمي على معظم الفكر الغربي حتى القرن السابع عشر تشابهاً قوياً بما يكفي ليغطي على ما في هذا الفكر من فروقات كثيرة أخرى، وبالمثل، فإن بركلي عندما أكد عام ١٧١٣ أن «كل موجود محدد»^(٧)، كان يعلن عن الاتجاه الحديث المعاكس والذي أعطى الفكر الحديث منذ ديكارت وحدة الرؤية والمنهج.

وهنا، مرة أخرى، كانت الاتجاهات الجديدة في الفلسفة والميزات الشكلية المتصلة بها في الرواية مناقضة للنظرة الأدبية السائدة. ففي أوائل القرن الثامن عشر كان التقليد الأدبي ما يزال محكوماً بتفصيل كلاسيكي شديد للعام والكلي؛ وبقي الموضوع الملائم للأدب *quod semper quod ubique ab omnibus creditum est* وهذا التفصيل أفصح عنه بصورة خاصة الاتجاه الأفلاطوني - الجديد، الذي كان قوياً دوماً في الرومانس، والذي حظي بأهمية متزايدة في النقد الأدبي وفي علم الجمال عموماً. فشافتسبيري مثلاً، في كتابه مقالة في حرية الظرف والفكاهة (١٧٠٩) عبر عن نفوره الشديد من المدرسة الواقعية في الفكر بسبب التحديد *particularity* في الأدب والفن خاصة؛ «إن تنوع الطبيعة يميز كل ما تشكّله من خلال سمة أصيلة محددة؛ وهذه السمة، إذا ما رُوِّبَت على نحو صارم، نجد أنها تظهر الموضوع وكأنه مغاير لكل ما يوجد في العالم بقرينه. لكن هذا يدفع الشاعر الجيد والرسام الجيد إلى البحث المضني عما يحول دون ذلك. فهما يحقتان التدقيق، وبخشيان الفريدة»^(٨) يتابع «ليست لدى الرسام المقتصر على رسم الوجوه إلا القليل مما يشترك به مع الشاعر، وإنما هو، مثل المؤرخ المحض، ينسخ ما يراه، ويرسم بدقة كل ملمح، وعلامة فارقة؛ ويستنتج بثقة أن الأمر مختلف بالنسبة لرجال الابتكار والتصميم».

رغم خاتمة شافتسبيري الجدلابة، إلا أن الاتجاه الجمالي النقيض والمناصر للتحديد سرعان ما بدأ يؤكد وجوده، وكان ذلك، إلى حد بعيد، نتيجة لتطبيق منظور هوزر ولوك السيكولوجي على إشكالات الرواية. ولعل لورد كاميس هو الناطق الأول والأكثر صراحة باسم هذا الاتجاه. ففي كتابه عناصر النقد (١٧٦٢) أوضح قائلاً «ليس للتعابير العامة والمجردة أي أثر طيب في أي عمل من أجل التسلية، لأن الصور لا يمكن تشكيلها إلا من الموضوعات المحددة»^(٩)؛ وتابع معلناً أن روعة شكسبير تكمن، على عكس الاعتقاد السائد، في أن «كل ما في وصفه محدد، كما في الطبيعة».

وفي هذه القضية، كما في قضية الأصالة، أرسى ديفو وريتشاردسون الاتجاه الأدبي المميز للشكل الروائي قبل أن يتوفر لهذا الشكل أية مؤازرة من النظرية النقدية بوقت طويل، وحتى إن لم يكن الجميع

* باللاتينية في النص الأصلي: ما هو موضع إيمان جميع البشر في جميع الأمكنة والأزمنة.

متفقين مع كاميس على أن «كل» ما في وصف شكسير محدد ؛ إلا أن تحديد الوصف اعتبر على الدوام سمة أساسية مميزة لطريقة السرد في روبنسون كروزو وبامبلا. ولقد وصفت السيدة باريولد عبقرية ريتشاردسون، وهي أول من كتب سيرته، بلغة مشابهة لتلك التي تشكلت باستمرار في السجل المحتدم بين التعميم الكلاسيكي - الجديد والتحديد الواقعي. أما سير حوشوا رينولد فقد عبر عن أرتوذكسيته الكلاسيكية الجديدة بتفضيله «الأفكار العامة والمظيمة» في الرسم الإيطالي على «الصدق الحرفي و... الدقة المتناهية في تفاصيل الطبيعة والتي نادراً ما يتم تعديلها» لدى المدرسة الدانماركية^(١٠) ؛ في حين كان الواقعيون الفرنسيون، ويحبب ألا ننسى ذلك، قد تبعوا الـ *vérite humaine* عند رمبرانت، وليس الـ *idéalite poétique* لدى المدرسة الكلاسيكية. والسيدة باريولد أشارت بدقة إلى موقف ريتشاردسون في هذا الصراع حين كتبت أن لديه «دقة اللحظات الأخيرة لرسم دانماركي... مكتفٍ بإنتاج آثاره من خلال التدقيق الصبور»^(١١). فديفو وريتشاردسون أهملوا ازدراء شافنبري، ومثل رمبرانت كانا مكتفيين بكونهما «مجرد رسامي وجوه ومؤرخين».

لكن مفهوم التحديد الواقعي هو ذاته مفهوم عام نوعاً ما ويحتاج إلى شرح ملموس، ولكي يكون هذا الشرح ممكناً لابد أولاً من تعيين العلاقة بين التحديد الواقعي وبعض الأوجه النوعية في تقنية السرد. وهناك اثنان من هذه الأوجه لهما أهمية خاصة في الرواية - التشخيص *characterization*، وعرض الخلفية : *presentation of background* حيث من المؤكد أن الرواية تميزت عن الأجناس الأخرى وعن أشكال القص السابقة من خلال حجم الاهتمام الذي أولته إلى كل من فردنة شخصياتها والعرض المفصل لبيئاتهم.

(ج) فلسفياً، تحولت المقاربة المحددة للشخصية إلى إشكالية تعريف الشخص الفردي. وما إن أضفى ديكرت أهمية فائقة على السيرورات الفكرية ضمن وعي الفرد، حتى لفتت الإشكاليات الفلسفية المتعلقة بالهوية الشخصية مقداراً عظيماً من الانتباه. ففي إنجلترا، مثلاً، تناظر في هذه القضية كل من لوك، بيشوب بتر، بركلي، هيوم، وريد، ووصل جدالهم حتى صفحات صحيفة *The Spectator*^(١٢).

والتوازي، هنا، بين تقاليد التفكير الواقعي والابتداعات الشكلية للروائيين الأوائل واضح؛ كل من الفلاسفة والروائيين صبّوا على الفرد المحدد انتباهاً أعظم مما كان سائداً في السابق. وبما أن اهتمام الرواية الشديد بتحديد الشخصية. هو بحد ذاته مسألة كبيرة فسوف نقصر على واحد فقط من جوانبها اليسيرة؛ الطريقة التي يكشف بها الروائي عن نيته في تقديم الشخصية باعتبارها فرداً محدداً من خلال تسميتها بذات الطريقة التي تتم بها تسمية الأفراد المحددين في الحياة العادية.

منطقياً، ترتبط إشكالية الهوية الفردية على نحو وثيق مع الوضعية الأستمولوجية لأسماء العلم، ذلك أن أسماء العلم، كما يقول هوبز: «لا تحمل إلى العقل إلا شيئاً واحداً فقط ؛ أما الكليات فتستدعي أي شيء من بين الكثير»^(١٣) ولأسماء العلم في الأدب ذات الوظيفة التي تؤديها في الحياة الاجتماعية تماماً؛ فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي. لكن هذه الوظيفة لم ترسخ في الأدب إلا مع الرواية.

وبالطبع، فقد كان للشخصيات في الأشكال الأدبية السابقة أسماؤها ؛ لكن نوعية الأسماء

المستخدمة عملياً تبين أن المؤلف لم يكن يحاول توطيد شخصياته باعتبارها كينونات متفردة تماماً. ولقد توافقت المبادئ النقدية الكلاسيكية ومبادئ عصر النهضة في ممارستهما الأدبية على تفصيل إما الأسماء التاريخية في سياق مجموعة ضخمة من التوقعات المتشكلة مسبقاً في الأدب السابق، أكثر مما وضعتها في سياق الحياة المعاصرة. وحتى في الكوميديا، حيث لم تكن الشخصيات تاريخية في العادة بل مبتكرة، افترض بالأسماء أن تكون «مميزة»، كما يقول أرسطو^(١٤)، وقد بقيت هكذا حتى بعد فترة طويلة من نشوء الرواية.

أما الأنماط الباكورة من النثر القصصي فقد نزعَتْ أيضاً إلى استخدام أسماء العلم المميزة، أو غير المحددة وغير الراقية؛ وهي أسماء كانت تدلّ إما على صفات محددة، كما في أعمال رابليه، سدني، وبنيان، أو تشتمل على تضمينات غريبة، أو قديمة، أو أدبية تستبعد أية إشارة إلى الحياة الواقعية والمعاصرة، كما في أعمال ليلي، وأفراين، والسيدة مانلي. وما يدلّ على التوجيه الأدبي المسبق والتقليدي لأسماء العلم هو حقيقة وجود الاسم وحده عادةً - السيد بادمان أو إيوفورس - بينما تغيب الكنية عن شخصيات القصة، بخلاف البشر في الحياة العادية.

أما الروائيون الأوائل فقد حققوا قطيعة حادة مع التقليد؛ وسمّوا شخصياتهم بطريقة تشير إلى أنهم معدودون بمثابة أفراد محددين في البيئة الاجتماعية المعاصرة ومع أن استخدام ديفو لأسماء العلم هو استخدام عرضي وفي بعض الأحيان متناقض؛ إلا أنه نادراً ما يطلق أسماء تقليدية أو وهمية - مع استثناء وحيد، روكسانا، وهم اسم مستعار له ما يبرره تماماً؛ إلا أن لمعظم شخصياته الرئيسية مثل روبنسون كروزو ومول فلاندرز أسماء وكنى كاملة وواقعية. وواصل ريتشاردسون هذه الممارسة، لكنه كان أكثر دقة وأطلق على شخصياته الرئيسية كلها، بل وعلى معظم شخصياته الثانوية، أسماء وكنى محددة. كما واجه إشكالية ثانوية لكنها ليست قليلة الشأن في كتابة الرواية، وهي: كيف تكون الأسماء ملائمة بدقة وموحية، وفي الوقت ذاته مماثلة للأسماء الواقعية العادية. وهكذا تمّ التحكم بما ينطوي عليه اسم هاميل من تضمينات رومانسية عن طريق الكنية الشائعة أندروس؛ كما أن كلاريسا هارلو وروبرت لوفليس* هي من نواح عديدة أسماء ملائمة؛ وفي الواقع إن كل أسماء العلم تقريباً لدى ريتشاردسون، من السيدة منكليور حتى سِر تشارلز غرالدسون، تبدو أسماء حقيقية، وفي الوقت ذاته مناسبة لشخصيات حاملها.

أما فيلدنغ فقد عمد شخصياته، كما أشار ناقد مجهول، «لا بأسماء فانتازية فخمة، بل بأسماء ذات لواحق عصرية، مع أنها تشير نوعاً ما إلى الشخصية في بعض الأحيان»^(١٥). وهكذا، فإن أسماء مثل هارت فري، أو أول ورثي، وبسكوير هي بالتأكيد نسخ معاصرة من الاسم النمطي، مع أنها معقولة تماماً؛ بل إن اسم وشترن أو توم جونز ليدل بقوة على أن عين فيلدنغ كانت على النمط السائد بقدر ما كانت على الفرد المحدد. وهذا لا يتعارض، على أية حال، مع الجدل الراهن الذي يقرّ عموماً بوجود افتراق في ممارسة فيلدنغ للتسمية، بل في رسمه الكامل لشخصياته، عن المعالجة المعتادة لهذه المسائل في الرواية، وليس كما رأينا في حالة ريتشاردسون؛ حيث لا مكان في الرواية لأسماء العلم غير الملائمة للشخصية المعنية؛ على ألا تكون هذه الملائمة ضاربة بالوظيفة الأساسية للاسم. وهي أن يرمز إلى أن الشخصية معدودة كشخص محدد لا

* هذه الأسماء تشتمل على كلمات لها معانٍ مطبوعة بالإنجليزية مما يجعلها موحية باتجاه محدد، فمثلاً إن اسم لوفليس هو تركيب من كلمة Love والمقطع Lace الشيء من حيث اللفظ بالمقطع Less، بحيث يصبح معنى لوفليس «غير المحب».

كنمط.

ويبدو أن فيلدنغ قد حقق ذلك في رواية الأحياء، إميلي. حيث لم يظهر تفضيله الكلاسيكي - الجديد للأسماء النمطية إلا في شخصيات ثانوية مثل جستن تراشر، والكولونيل بوندوم، بينما أطلق على كل الشخصيات الرئيسية - آل بوث، الأنسة مانيوس، والكولونيل جيمس، السيرجنت أتكينسون، الكابتن ترنت، والسيدة بينيت، مثلاً أسماء عادية ومعاصرة. وعلاوة على ذلك، فإن هنالك بعض الأدلة على أن فيلدنغ، مثل بعض الروائيين اللاحقين، أخذ هذه الأسماء عشوائياً من قائمة مطبوعة بأسماء أشخاص عاصروه - فكل الكنى التي أوردناها منذ قليل كانت موجودة في قائمة أسماء المشتركين في طبعة الفوليور (١٧٢٤) لكتاب جليبر برنيت تاريخ عصره الخاص، وهي الطبعة التي عرف أن فيلدنغ كان يقتنيها^(١٦).

وسواء أكان الأمر كذلك أم لا، فمن المؤكد أن فيلدنغ قدّم تنازلات هامة ومتزايدة للتقليد الذي باشره ديفو وريتشاردسون في إطلاق أسماء عادية ومعاصرة على شخصياتهما. ورغم أن بعض روائي أواخر القرن الثامن عشر، مثل سموليت، وستيرن، لم يتقبلوا بهذا التقليد على طول الخط، إلا أنه تكرر كجزء من تقاليد الشكل الروائي، وكما أشار هنري جيمس بصدد كاهن قرلوب الخصب السيد كويشرفل^(١٧)، فإن الروائي لا يستطيع إلا أن يقطع مع التقاليد وإلا دمر إيمان القارئ بالواقع الحرفي للشخصية المعنية.

(د) عرف لوك الهوية الشخصية بأنها هوية الوعي عبر سيرة الزمن، فالفرد متصل بهويته المستمرة عبر ذاكرته المتشكلة من الأفكار والأفعال السابقة^(١٨). وتابع هيوم هذا التعميم لمصدر الهوية الشخصية في ذخيرة ذكرياتها قائلاً: «لو لم تكن لدينا ذاكرة، لما كان لدينا أية فكرة عن السببية، ولا عن تعاقب تلك السلسلة من الأسباب والنتائج، والتي تشكل ذاتنا وشخصيتنا»^(١٩). وهذه النظرة مميزة للرواية، وكثير من الروائيين، من ستيرن إلى بروس، جعلوا موضوعهم سر الشخصية كما هي محدّدة بتداخل وعيها الذاتي في الماضي مع هذا الوعي في الحاضر.

والزمن مقولة أساسية في مقارنة أخرى متعلقة بإشكالية تعريف فردية. * موضوع ماء، ولو أنها لا تمس جوهر القضية مباشرة فقد أقر لوك «مبدأ الوجود الفردي». وقصد به مبدأ الوجود في محلّ من المكان والزمان، وكتب أن الأفكار «تصبح مجردة بانفصالها عن ظروف الزمان والمكان»^(٢٠) وبالتالي لا تصبح محدّدة إلا عندما تتعين هذه الظروف. وبالطريقة ذاتها، فإن شخصيات الرواية لا يمكن فردتها إلا إذا وضعت على أرضية المكان والزمان المحددين.

أثرت نظرية أفلاطون بعمق على كل من الفلسفة والأدب في اليونان وروما. ومفاد هذه النظرية أن الصور أو المثل هي الواقع الحقيقي القائم خلف الأشياء الملموسة للعالم الزائل. وفهمت هذه الصور على أنها لازمنية وثابتة لا تتغير. **، وهكذا عكست المنطلق الأساسي لحضارتها عموماً وهو أن ما من شيء حدث

* بشأن كلمة فرد individual أو مشتقاتها العديدة التي مرت وستمز كثيراً في هذا الكتاب، أشير إلى أنني تعاملت معها على النحو التالي -

individual فرد، فردي، individuality فردية، individualism فردانية، individuation وجود فردي، تفرد individual-ist فردي، individualization فردنة، تفريد...

** إن أفلاطون لا يعطى بصورة محدّدة أن للثُل لازمنية، ولكن نظرية أرسطو في (Metaphysics BKxi, ch.6)، تشكل أساس كل منظومته الفكرية المتعلقة بالمثل، [إيان واط].

أو يمكن أن يحدث إذا كان جوهره الأساسي مرتبطاً بجريان الزمن. وهذا المطلق مناقض كلياً للسطرة التي ظهرت منذ عصر النهضة، والتي نظرت للزمن، لاعلى أنه بعد حاسم من أبعاد العالم المادي وحسب، بل والقوة المشكلة للتاريخ الإنساني الفردي والجمعي.

لم تسم الرواية ثقافتنا بأي شيء أكثر مما رسمتها بالطريقة التي عكست من خلالها هذا التوجه المميز للفكر الحديث. ويرى إ. م. فورستر أن «رسم الحياة من خلال الزمن» هو الدور المميز الذي أضافته الرواية إلى الانشغال الأدبي القديم برسم «الحياة من خلال القيم»^(٢١)؛ أما من منظور شبنغر فقد نشأت الرواية من حاجة الإنسان الحديث «فوق التاريخي» إلى شكل أدبي جديد قادر على التعامل مع «الحياة ككل»^(٢٢)، بينما رأى نورثروب فراي مؤخراً أن «اتحاد الزمن والإنسان الغربي» هو الميزة المحددة للرواية قياساً بالأجناس الأخرى^(٢٣).

وهكذا نكون قد بحثنا آنفاً جانباً واحداً من جوانب الأهمية التي أسبغتها الرواية على البعد الزمني: أي قطيعتها مع التقاليد الأدبية السابقة التي استخدمت قصصاً لازمنية كي تعكس حقائق أخلاقية ثابتة، لكن الرواية تميزت أيضاً عن معظم القصص السابق باستخدام حبكتها للتجربة الماضية باعتبارها سبباً للفعل Action الراهن؛ وهكذا تخلص الرابطة السببية الفاعلة من خلال الزمن محل اتكال السرد السابق على المظاهر الكاذبة والمصادفات، الأمر الذي أضفى على الرواية بنية متماسكة إلى حد بعيد. ولعل الجانب الأشد أهمية هو التأثير على تشخيص إلحاح الرواية على سيرورة الزمن. والمثال الأبرز والأكثر تطرفاً بهذا الشأن هو رواية تيار الوعي التي تهدف إلى تقديم شاهد مباشر على ما يحدث في عقل الفرد تحت تأثير جريان الزمن؛ مع أن الرواية عموماً اهتمت بتطور شخصياتها في سياق الزمن أكثر من أي جنس أدبي آخر. وأخيراً، فإن تصوير الرواية المفصل لشؤون الحياة اليومية يستند إلى تغلبها على البعد الزمني؛ وقد أشارت. هـ. غرين إلى أن الكثير من حياة الإنسان يبقى بعيداً عن متناول التمثيل الأدبي بسبب بطء هذا التمثيل^(٢٤)؛ لكن قرب الرواية من نسج التجربة اليومية يعتمد مباشرة على امتحانها مقياساً زمنياً مميزاً يفوق بدقته كل المقاييس التي استخدمت في السرد سابقاً.

من المؤكد أن دور الزمن في الأدب القديم، والقروسطي، وأدب النهضة يختلف كثيراً عن دوره في الرواية. وعلى سبيل المثال، فإن حصر الفعل Action في التراجميديا ضمن أربع وعشرين ساعة، مثلاً، وهي وحدة الزمن الشهيرة، ينطوي على إنكار لأهمية البعد الزمني في الحياة البشرية؛ وهذا الحصر كان يتم انطلاقاً من نظرة العالم الكلاسيكي إلى الواقع باعتباره موجوداً في الكليات اللازمنية، وذلك يعني أن من الممكن فرض حقيقة هذا الوجود في مدى يوم كما في مدى العمر كله. وتكشف التشخيصات الشهيرة للزمن على شكل مركبة مجنحة أو حصادة ضارية عن نظرة مماثلة من حيث الجوهر. فهي تركز الانتباه، لاعلى جريان الزمن، بل على حقيقة الموت السرمدية الطاغية؛ ودورها هو ترسيم وعينا بالحياة اليومية بحيث نكون مستعدين لمواجهة الأبدية. ويتشابه هذان التشخيصان مع التعاليم القائلة بوحدة الزمن في أنهما لاتاريخيان أساساً، كما أنهما متوافقان بالقدر ذاته مع الأهمية الثانوية المضافة على البعد الزمني في معظم

الأدب السابق على الرواية.

وعلى سبيل المثال، فإن إحساس شكسبير بالماضي التاريخي يختلف إلى حد بعيد عن الإحساس الحديث.. فالطرواديون، والرومان، والبلاطنا جينيون * والتودوريون. ** لا أحد منهم بعيد في الزمن بحيث يكون مختلفاً عن حاضر شكسبير أو عن بعضهم البعض. وشكسبير يعكس في هذا رؤية عصره. فقد توفي قبل ثلاثين سنة من ظهور كلمة (anachronism) *** لأول مرة في اللغة الإنجليزية (٢٥)، وكان ما يزال قريباً جداً من التصور القروسطي للتاريخ، حيث تندفع عجلة الزمن أبداً، ومهما تكن الفترة، على الـ Exempla، **** الملائم ذاته.

ترافقت هذه النظرة اللاحقة مع غياب واضح للاهتمام الدقيق واليومي بالإطار الزمني، وهذا الغياب هو ما جعل ترسيمة الزمن في عديد من مسرحيات شكسبير ومسرحيات معظم أسلافه منذ أسجيلوس وصاعداً، أمراً مربكاً للمحررين والقائد اللاحقين. أما الموقف من الزمن في القص السابق فمما يشابه تماماً، حيث توضح سلسلة الأحداث في متصل continuum من الزمان والمكان مجرد تماماً، ولا يعطى للزمان إلا أهمية صئيلة كعامل في العلاقات البشرية، وقد لاحظ كولردج «الانقلاب العجيب والغياب الكامل» لأي مكان أو زمان محددين في Faerie Queen (٢٦) كما أن البعد الزمني في قصص بنيان الرمزية أو رومانسياته البطولية مبهم أيضاً وغير محدد.

على أية حال، سرعان ما بدأ الإحساس الحديث بالزمن يتخلل كثيراً من مجالات التفكير. وشهدت أواخر القرن السابع عشر ظهور مزيد من الدراسات الموضوعية للتاريخ وبالتالي تعمق الإحساس بالفارق بين الماضي والحاضر (٢٧). وفي الوقت ذاته قدم كل من نيوتن ولوك تحليلاً جديداً لسيروية الزمن (٢٨)، فأصبحت أبسط بكثير وأكثر ميكانيكية ومميزة بدقة كافية لقياس سقوط الأجسام أو تعاقب الأفكار في العقل.

ولقد انعكست هذه التأكيدات الجديدة في روايات ديفو، وقصته هو أول قص يقدم لنا لوحة للحياة الفردية من منظور واسع باعتبارها سيروية تاريخية جارية على أرضية من الأفكار والأفعال العابرة. ومع أن مقاييس الزمن في رواياته متناقضة أحياناً، وغير منسجمة مع إطارها الزماني والمكاني المفترض، إلا أن مجرد ظهور هذه الاعتراضات هو بحد ذاته ما تناله هذه الطريقة التي تجعل القارئ يشعر أن الشخصيات متجذرة في البعد الزمني. فنحن لم نفكر في إبداء مثل هذه الاعتراضات الجدية على أوكاديا لسدني لو رحلة الحاج لبنيان، حيث ما من دليل كافٍ على واقعية الزمن كي نشعر بهذه التناقضات. أما ديفو فقد قدم لنا هذا الدليل، فهو في أفضل أعماله، يقنعنا تماماً بأن سرده حاصل في مكان وزمان محددين، وما يبقى في ذاكرتنا من رواياته يتشكل إلى حد بعيد من هذه اللحظات المتحققة في حيات شخصياته بصورة مفعمة بالحياة، وهي لحظات ضعيفة الارتباط ببعضها البعض بحيث لا تشكل منظوراً سيرياً مقنعاً. وهكذا يتكون لدينا إحساس بالهوية الشخصية الموجودة باستمرار لكنها تتغير بفعل تراكم التجربة.

* نسبة إلى الأسرة التي حكمت إنجلترا من ١١٥٤ - ١٤٨٥.

** نسبة إلى الأسرة التي حكمت إنجلترا من ١٤٨٥ - ١٦٠٣.

*** مغالطة تاريخية.

**** باللاتينية في النص الأصلي: النمط، المثال.

أما عند ريتشاردسون، فهذه السمة موجودة بصورة أقوى وأكثر اكتمالاً. فقد كان مهتماً جداً بأن يوضح أحداث سرده كلها في ترسيمة زمنية مفصلة لم يسبقه إليها أحد: ففي مطلع كل رسالة يخبرنا عن اليوم، وحتى عن الساعة؛ وهذا بدوره يعمل كإطار موضوعي للتفصيل الزمني الأوسع في الرسائل ذاتها - فهو يخبرنا، مثلاً، أن كلاريسا ماتت يوم الخميس، ٧ أيلول، الساعة ٤٠ ٦ بعد الظهر. كما أن استخدام ريتشاردسون لشكل الرسائل يولد لدى القارئ إحساساً دائماً بمشاركته العملية في الفعل الذي كان حتى ذلك الحين لا يضاهاه في اكتماله وكثافته. ولقد أدرك ريتشاردسون، كما كتب في تقديمه لرواية كلاريسا، إن ما يلفت الانتباه إلى أنه حد هو «الأوضاع الحرجة... وما يمكن أن نسميه صوراً وانعكاسات فورية»؛ وفي العديد من المشاهد تم إبطاء سرعة السرد من خلال وصف دقيق لما هو شديد القرب من وصف التجربة العملية. وقد حقق ريتشاردسون للرواية في هذه المشاهد ما حققته للسيما تقنية د. و. غريفت «التقريب»؛ إضافة بعد جديد إلى تمثيل الواقع.

أما فيلدنغ فقد قارب إشكالية الزمن في رواياته انطلاقاً من وجهة نظر أكثر سطحية وتقليدية فهو في شاميليا يصبّ ازدراءه على استخدام ريتشاردسون لفعل المضارع: «السيدة جيرفيز وأنا في السرير للتو، والباب ليس مغلقاً؛ إذا جاء سيدي - bobs - ods! اسمعه قادماً عند الباب. وكما ترى فأنا أكتب مستخدماً المضارع، كما يقول بارسون ولیم. حسناً، إنه الآن في الفراش بينما...»^(٢٩) وفي توم جونز أشار إلى نيته في أن يكون انتقالياً أكثر من ريتشاردسون بكثير فيما يتعلق بتعامله مع البعد الزمني: «نحن عازمون... على مواصلة طريقة أولئك الذين يعملون على كشف ثروات البلدان، بدلاً من تقليد المؤرخ المضجر غزير الإنتاج، الذي يعتقد أن عليه، كي يحافظ على انتظام سلسلة، ملء أكبر قدر من الورق بتفاصيل الشهور والسنين التي لم يحصل خلالها ما يستحق الذكر، شأنها شأن تلك العهود الفضة التي قدمت أعظم المشاهد على مسرح البشرية»^(٣٠) لكن رواية توم جونز، على أية حال، أدخلت أحد التجديدات الهامة إلى المعالجة القصصية للزمن. إذ يبدو أن فيلدنغ استخدم تقويمياً، والتقويم يرمز إلى نشر الإحساس الموضوعي بالزمن من خلال الطباعة: فكل أحداث روايته تقريباً، ماعدا استثناءات قليلة، متماسكة كرونولوجياً*، لامن حيث علاقتها ببعضها، وبالزمن الذي تستغرقه كل مرحلة من رحلة الشخصيات العديدة من القرية الغربية إلى لندن، وحسب، بل أيضاً من حيث علاقتها بالاعتبارات الخارجية مثل أوجه القمر الملائمة والجدول الزمني للتمرد. المناصر آل ستيوارت عام ١٧٥٤، سنة الفعل المفترضة في الرواية^(٣١).

(هـ) في السياق الراهن، كما في كثير غيره، المكان هو القرين الضروري للزمان. وفي المنطق، الفرد حالة محددة تعرف بالإشارة إلى نظيرين: المكان والزمان وفي علم النفس، كما أشار كولردج، فكرتنا عن الزمان «متدمجة دوماً مع فكرة المكان»^(٣٢) علاوة على أننا لا نفصل بين البعدين، وذلك لمقاصد عملية، وما يؤكد ذلك هو أن كلمتي (present) و (minute) يمكن أن تشيرا إلى أي من البعدين؛ ويبيّن الاستبطان** أننا لا نستطيع بسهولة تصور أية لحظة محددة من الوجود دون وضعها في سياقها المكاني أيضاً.

تقليدياً، كان المكان مبهماً ومجرداً شأن الزمان في التراجيديات، والكوميديات، والرومانس. فشكسبير،

* الكرونولوجيا: ترتيب الأحداث وفق تسلسلها الزمني أو تعيين تواريخها الدقيقة.

** الاستبطان: introspection: فحص للراء أفكاره وحوافه ومشاعره.

كما يخبرنا جونسون، «لم يهتم بتمييز الزمان والمكان»^(٣٣)؛ كما أن أركاديا مدني لم يكن لها أي مكان تقطنه مثل بوهيمي من العهد الإليزابيثي. ومع أن الرواية اليكارسكية، وروايات بنيان، تشتمل على مقاطع كثيرة من الوصف الحيوي والطبيعي المحدّد؛ إلا أنها مقاطع عرضية ومتناثرة ويبدو أن ديفو هو من بين كتابنا أول من تصوّر سرده كله باعتباره حاصلاً في بيئة طبيعية فعلية، ومع أن اهتمامه بوصف المحيط ما يزال متقطعاً؛ إلا أن التفاصيل الحيوية العرضية تكمل التضمين المتواتر لسرده وتدفعنا إلى الربط بين روبنسون كروزو ومول فلاندرز ويحتجها بقوة أكبر بكثير مما في شخصيات القصة السابق. ونحن نلاحظ صلاية الإطار الزماني والمكاني على نحو يميّز في معالجة ديفو للموضوعات القابلة للحركة في العالم المادي: ففي مول فلاندرز هناك الكثير من الكائن والكثير من الذهب الواجب عذّه، أما جزيرة روبنسون كروزو فملبثة بقطع الثياب والخردة الجديرة بأن تذكر.

ومرة أخرى، يحتل ريتشاردسون مكان الصدارة في تطور تقنية السرد الواقعي، ماضياً بالعملية شوطاً أبعد. فبينما لا ينال المشهد الطبيعي عنده إلا قليلاً من الوصف، نجد أن انتباهاً شديداً يوجّه إلى الداخل في كل مكان من رواياته؛ فأما كن سكتي بامبلا في لتكولن شاير وفي بدفورد شاير هي سجون حقيقية، وهناك وصف بالغ التفصيل لقصر غراند سيون، كما أن بعض الوصف في كلاريسا يبرز براعة بلزاك في جعل إطار الرواية قوة فاعلة منتشرة - وهكذا يصبح قصرها ولو بيئة طبيعية أخلاقية حقيقية مرعبة.

أما فيلدنغ فقد كان هنا أيضاً، بعيداً عن التحديد الذي نجده لدى ريتشاردسون. فهو لا يقدم لنا أي داخل كامل، كما أن وصفه المتكرر للمناظر الطبيعية تقليدي جداً. ومع ذلك فإن توم جولدز تصوّر أول قصر قوطي في تاريخ الرواية^(٣٤)؛ كما أن فيلدنغ مهتم بطوغرافيا* الفعل في روايته شأن اهتمامه بكونولوجيا هذا الفعل؛ فكثير من الأمكنة على طريق توم جولدز إلى لندن مذكورة بالاسم، كما يشار إلى الموقع الدقيق لبعض الأمكنة من خلال أنواع أخرى من الدلائل.

وعموماً، ومع أنه ليس في رواية القرن الثامن عشر ما يعادل الفصول الافتتاحية لرواية الأحمر والأسود أو لرواية الأب غوريو، هذه الفصول التي تدلّ مباشرة على الأهمية التي كرسها ستانندال وبلزاك للبيئة في تصويرها الشامل للحياة، إلا أن السعي خلف الصدق قاد ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ لأن يدشنوا «وضع الإنسان كلياً في محيطه الطبيعي» الأمر الذي يشكل بالنسبة لأن تات القوة المميّزة للشكل الروائي^(٣٥)؛ كما أن المدى الواسع الذي تعاقبوا عليه لم يكن آخر العوامل التي ميّزتهم عن كتاب القصة السابقين والتي تكشف أهميتهم في التقليد الروائي.

(و) كل الميزات التقنية المتعددة للرواية والموصوفة أعلاه تسهم في تعزيز هدف تقاسمه الروائيون والفلاسفة - إنتاج معانٍ تشكّل معياراً صادقاً لتجارب الأفراد العملية. ويتطوي هذا الهدف على كثير من الافتراقات الأخرى. عن تقاليد القص السابق فضلاً عن تلك التي ذكرت من قبل. ولعلّ أكثرها أهمية، تعديل الأسلوب الثري بحيث يبدو سيماء الصدق الكامل، الأمر الذي يرتبط صميمياً بواحد من التأكيدات المنهجية للواقعية الفلسفية.

* الطوغرافيا: الوصف للمفصل أو الرسم النقيق للأماكن وصفها السطحية.

سرعان ما وجدت الواقعية الحديثة ذاتها في مواجهة إشكالية الدلالة، تماماً كما كان الأمر بالنسبة للشككية الاسمية حيال اللغة، إذ بدأت تقوض الموقف الذي اتخذته الواقعيون السكولاستيون من الكليات فما كل الكلمات تمثل موضوعات واقعية، وأنها لا تمثلها بالطريقة ذاتها، ولهذا، واجهت الفلسفة إشكالية اكتشاف الأساس المنطقي للكلمات. ولعلّ الفصول الأخيرة من كتاب لوك مقالة في الفهم البشري هي الدليل الأهم لهذا الاتجاه في القرن السابع عشر. لكن كثيراً مما قيل في هذه الفصول بشأن الاستخدام المناسب للكلمات لا يمس كتلة الأدب الضخمة، إذ أن البلاغة، كما يقول لوك بأسى، «مثل الجنس اللطيف»، تتطوي على خطاع ممتع^(٣٦). ومن الشائق، من جهة أخرى، أن نلاحظ أن بعض «مساوئ اللغة» التي يمسكها لوك، كاللغة المجازية مثلاً، هي سمة متكررة في الرومانسيات، إلا أنها أكثر ندرة في نشر ديفو وريتشاردسون مما لدى أي كاتب قصة سابق.

لم يكن التقليد السابق في القص معنياً أصلاً بالتوافق بين الكلمات والأشياء، بل بالجماليات السطحية التي يمكن إضافتها على الوصف والفعل من خلال البلاغة. وكان هيليو دوروس في ليشومبيكا قد أسس تقليد التعميق اللساني في الرومانسيات الإغريقية، وتواصل هذا التقليد في التأنيق اللفظي لدى ليلي وسدني وفي الأفكار المعقدة أو الـ Phébus عند لاكالبرنييه ومادالين دي سكوديري. ومع أن كتاب القصة الجدد نبذوا التقليد القديم في مزج الشعر مع نثرهم، وهو التقليد الذي كان متبعاً حتى في الأعمال السردية المكرسة كلياً لرسم الحياة الواقعية كما في سائيركون لبيرونيس، إلا أنهم واصلوا استخدام اللغة كمصدر للمتعة، لا كمجرد واسطة مرجعية.

وبالطبع، لم يكن لدى التقليد النقدي الكلاسيكي عموماً أي ولع بالوصف الواقعي غير المزخرف الذي يستلزم استخدام اللغة باعتبارها واسطة مرجعية وحسب. وعندما قدم العدد التاسع من The Tatler عمل سوفيت «وصف الصباح» على أنه العمل الذي جرى فيه المؤلف «على طريق جديدة تماماً، ووصف الأشياء كما تحصل»، فإن ذلك كان مسرحية وتهكماً. إذ كان الافتراض الضمني لدى الكتاب والنقاد المثقفين هو أن براعة المؤلف تظهر، لا في التقريب الذي يجعل الكلمات متوافقة مع الأشياء التي تشير إليها، وإنما في الحساسية الأدبية التي يعكس أسلوبه من خلالها الزخرف اللساني الملائم لموضوعه. ولذا، من الطبيعي أن نلتفت إلى الكتاب عن هم خارج حلقة المحادثة بحثاً عن أمثلتنا الأبر من السرد القصصي المكتوب بنثر يقتصر تماماً تقريباً على الاستخدام الوصفي والإشاري للغة. ومن الطبيعي أيضاً أن يكون كل من ديفو وريتشاردسون قد هوجما من قبل كثير من الكتاب المثقفين جداً في عصرهما بسبب طريقتيهما الخرقاء وحتى غير الصحيحة في الكتابة.

لقد اقتضت مقاصدهما الواقعية شيئاً مغايراً تماماً للطرز المقبولة في النثر الأدبي. وكان التوجه نحو نشر سهل رواضح في أواخر القرن السابع عشر قد فعل الكثير لصياغة طراز من التعبير أكثر تكيفاً مع الرواية الواقعية مما كان قبلاً؛ وذلك في وقت بدأت فيه نظرة لوك تنعكس في نظرية الأدب - مثلاً، حرّم جون دينيس اللغة المجازية في حالات محددة على أساس أنها غير واقعية؛ «ليس هنالك أبداً أي نوع من اللغة المجازية يمكنه أن يكون لغة البلاء. وإذا ما شكّا أحدهم مستخدماً التشبيه، فإنني إما أضحك أو أنام»^(٣٧). ومع ذلك بقي النثر الأغسطي* أديباً إلى حد بعيد بحيث يصعب أن يكون الصوت الطبيعي لمول فلاندرز وبامبلا

* متعلق بالمعهد الكلاسيكي الحديث في إنجلترا.

أندروس: ورغم أن نثر أديسون، أو سويغت، مثلاً، هو بسيط ومباشر، إلا أن اقتصاده المنظم ينزع إلى الإيجاز الشديد بدلاً من النقل الكامل لما يصفه

ولذلك. فإن علينا أن ننظر إلى القطيعة التي اجترحها ديفو وريتشاردسون مع المبادئ المقبولة والسائدة للأسلوب النثري، لا كمجرد زوينة عابرة، بل هي الثمن الذي كان عليهما تأديته لتحقيق راهنية النص وتقريبه مما يصفه. وهذا التقريب هو عند ديفو مادي بصورة رئيسية، أما عند ريتشاردسون فهو وجداني أساساً، لكن نشعر عند كليهما أن غاية الكاتب الوحيدة هي جعل الكلمات تقدم لنا الموضوع بكل خصوصيته الملموسة، بصرف النظر عن الثمن المتوجب دفعه من تكرار وجمل اعتراضية أو إسهاب أما فيلدنغ فلم يقطع مع تقاليد الأسلوب النثري الأغسطي أو النظرة الأعسطية. ولكن يمكن الجدل مع ذلك إن كان هذا يقلل من صديق أعماله السردية. فبقراءتنا توم جونز لانتصور أننا نسترق السمع إلى سر جديد للواقع؛ إذ سرعان ما يعلمنا النثر أن عمليات السير هذه قد أُنجزت منذ زمن بعيد، وأن علينا توفير هذا الجهد، والتزود بدلاً من ذلك بنقل مغرل ومصنعي للمكتشفات.

إنه لتناقص غريب هنا. فمن جهة أولى طبق ديفو وريتشاردسون على نحو لاهوادة فيه وجهة النظر الواقعية في اللغة والبناء النثري، وبذلك خسرا القيم الأدبية الأخرى.. ومن جهة ثانية، فإن مزايًا فيلدنغ الأسلوبية تتضارب مع تقنيته كروائي، لأن الانتقائية الواضحة في رؤيته تهشم قناعتنا بواقعية النقل، أو على الأقل تصرف انتباهنا عن محتوى النقل إلى براعة الناقل. ويبدو أن هنالك ضرباً من التعارض المتأصل بين القيم الأدبية القديمة والراسخة وبين تقنية السرد المميزة للرواية.

ويمكن الإشارة إلى هذا من خلال المقارنة مع القصة الفرنسي، فالنظرة النقدية الكلاسيكية الفرنسية، بالحاحها على التتميق والاقتضاب، لم تواجه أي تحدٍ حتى مجيء الرومانسية؛ ولهذا السبب، جزئياً، يقف القصة الفرنسي من الأميرة دي كليف إلى الصلات الخطرة خارج التقليد الأساسي للرواية. ونظراً لما في هذا القصة من نفاذ سيكولوجي وبراعة أدبية، فإننا نشعر أنه مفرط في أسلوبيته بحيث يصعب تصديقه. وفي هذا المجال تشكل مدام دي لافاييت وكودرلوس دي لاكلوس القطبين النقيضين لديفو وريتشاردسون، اللذين يعمل إسهابهما الشديد بمثابة الضامن لصديق نقلهما، ويستهدف نثرهما على وجه الحصر ما اعتبره لوك غاية اللغة الحقيقية، «نقل معرفة بالأشياء»^(٣٨). كما أن روايتهما ككل لم تدع أكثر من كونها نسخاً للحياة الواقعية - وكلمات فلوير، *Le réel écrit*. *

ويتضح، إذاً، أن وظيفة اللغة في الرواية هي وظيفة مرجعية أكثر بكثير مما في الأشكال الأدبية الأخرى؛ فهذا الجنس يعمل من خلال العرض الشامل أكثر مما يعمل من خلال التكميف المنمق وهذه الحقيقة تفسر كون الرواية أكثر الأجناس تحملاً للترجمة، وكون كثير من الروائيين العظماء، من ريتشاردسون وبلزاك إلى هاردي ودمستوفسكي، يكتبون بشكل فج، وبعامية صرفة أحياناً، كما تفسر كون الرواية أقل حاجة من الأجناس الأخرى للشرح والتعليق التاريخي أو الأدبي - إذ يضطرها تقليدها الشكلي إلى التجهز بحواشيها الخاصة.

* بالفرنسية في النص الأصلي: الواقع مكتوباً.

نحدثنا عن تشابهات كثيرة بين الواقعية في الفلسفة والواقعية في الأدب. لكن هذه التشابهات لا تعني أنهما الشيء ذاته ، فالفلسفة شيء والأدب شيء آخر. وهذه التشابهات لا تستند بأي حال من الأحوال على التسليم بأن التقليد الواقعي في الفلسفة كان سبباً لواقعية الرواية. أما أن يكون هنالك بعض التأثير فهذا أمر وارد تماماً، خاصة عبر لوك، الذي تحللت أفكاره كل مكان من المناخ الفكري للقرن الثامن عشر. وإذا كان هنالك أية علاقة سببية مهمة فهي علاقة غير مباشرة: ومن الواجب النظر إلى كل من التجديد الفلسفي والتجديد الأدبي كظاهرتين متوازيتين لتخير أشمل - التحول السريع في الحضارة الغربية منذ النهضة والذي استبدل بصورة العالم الموحد في العصور الوسطى صورة أخرى مغايرة تماماً - وهي صورة تقدم البشر باعتبارهم مجموعاً متطوراً أو متجانساً من الأفراد المحددين ذوي التجارب المحددة في أزمنة محددة وأمكنة محددة.

وعلى أية حال، نحن معنيون هنا بتصور أكثر تحديداً بكثير، إلى أي مدى يساعدنا التشابه مع الواقعية الفلسفية في عزل وتحديد طراز السرد المتميز في الرواية؟ وهذا الأخير هو، كما ألقينا، جماع التقنيات الأدبية التي تتبع بواسطتها محاكاة الرواية للحياة الإنسانية تلك السبل المقررة من قبل الواقعية الفلسفية في محاولتها التحقق من الحقيقة ونقلها، فهذه السبل غير مقتصرة على الفلسفة بأي حال من الأحوال، بل أثبتت في الحقيقة حيثما تم بحث العلاقة بين نقل حدث ما والواقع. ومن هنا، لعل السبل التي تتبعها مجموعة أخرى من اختصاصيي الاستمولوجيا تكثف جيداً أسلوب الرواية في محاكاة الواقع، هذه المجموعة هي هيئة المحلفين في المحكمة، فتوقعات هؤلاء تتطابق، في نواح عديدة، مع توقعات قارئ الرواية، كلاهما يعني معرفة «كل تفاصيل» الحالة المعنية - زمان ومكان حدوثها - وكلاهما لابد أن يقتنع بهويات الأطراف المعنية، ويرفضان كل دليل عن شخص يدعى سرتوبي ييلش أو السيد بادمان - فما بالك «بكلوه» الذي ليس له كنية و«شائع كما الهواء» كما أنهما ينتظران من الشاهد أن يحكي القصة «بكلماته هو». وهكذا، فإن هيئة المحلفين تنبئ «النظرة الظرفية للحياة» والتي اعتبرها ت. ه. غرين النظرة المميزة للرواية^(٣٩).

يمكن أن ندعو الطريقة السردية التي تجسد الرواية بواسطتها هذه النظرة الظرفية للحياة، الواقعية الشكلية. شكلية؛ لأن مصطلح واقعية لا يشير هنا إلى أية تعاليم أو غايات أدبية، بل فقط إلى مجموعة من السبل السردية الشائع وجودها معاً في الرواية، والناظر في الأجناس الأخرى، بحيث يمكن أن نعتبرها مطابقة للشكل ذاته. والواقعية الشكلية، في الحقيقة، هي التجسيد السردى لمنطق تبنائه ديفو وريتشاردسون حرفياً، لكنه كامن في الشكل الروائي عموماً، وهذا المنطق، أو العرف الأساسي، هو أن الرواية تقرير مفصل صادق عن التجربة الإنسانية، ولذلك فإنها ملزمة بإشباع قارئها بتلك التفاصيل المتعلقة بفردية أبطال القصة، وتفاصيل أزمنة وأمكنة أفعالهم، ويتم تقديم هذه التفاصيل من خلال استخدام مرجعي للغة أوسع بكثير مما هو شائع في الأشكال الأدبية الأخرى.

والواقعية الشكلية، بالطبع، مثل يعين الشهادة، مجرد عرف؛ وما من سبب لأن يكون نقلها للحياة البشرية التي تقدمها أكثر صدقاً من النقل الذي تقلعه أعراف متنوعة جداً في الأجناس الأدبية الأخرى. وسيماء الصديق المطلق في الرواية تدرج التشوش في هذا المجال؛ فتزوع بعض الواقعيين والطبيين إلى تجاهل

أن النسخ الدقيق للواقع لا ينتج بالضرورة عملاً صادقاً فضلاً أو ذا قيمة أدبية باقية، هو المسؤول جزئياً عن الكراهية واسعة الانتشار للواقعية وكل أعمالها الرائجة اليوم. لكن هذه الكراهية تعزز بدورها التشوش النقدي إذ تسوقنا إلى الخطأ المقابل ؛ ومن هنا يجب ألا ندع لمعرفتنا ببعض مواطن الضعف في مقاصد المدرسة الواقعية أن تخجب عنا إلى أي مدى واسع استشرت الرواية، عند جويس كما عند زولا، تلك الوسائل التي سميناها الواقعية الشكلية كما يجب ألا ننسى أن الواقعية الشكلية، مع أنها ليست سوى عرف، لها فضائلها الخاصة، مثل كل الأعراف الأدبية. فهناك فروقات هامة في درجة محاكاة الأشكال الأدبية المختلفة الواقع ؛ والواقعية الشكلية في الرواية تتيح محاكاة للتجربة الفردية الموضوعة في بيئتها الزمانية والمكانية أكثر راهية ومباشرة مما في الأشكال الأدبية الأخرى وبالتالي فإن أعراف الرواية تتطلب من القراء أقل مما تتطلب معظم الأعراف الأدبية ؛ وهذا ما يفسر كون غالبية القراء في القرنين الأخيرين وجدوا في الرواية الشكل الأدبي الذي يشبع بقوة رغبتهم في توافق محكم بين الحياة والفن. وفوائد هذا التوافق الحميم والتفصيلي بين الرواية والحياة الواقعية والذي تقدمه الواقعية الشكلية لا تقتصر على تعزيز شعبية الرواية، بل تتعلق أيضاً بخصائصها الأدبية المميزة، كما سترى.

إن الواقعية الشكلية، بمعناها الأدق، لم يكتشفها ديفو أوريتشاردسون، وإنما طبقها وحسب على نحو أكمل بكثير من ذي قبل. فهو ميرروس، مثلاً، وكما أشار كارليل^(٤٠)، يقاسمها «صفاء البصيرة» الرائع الذي تجلّى في الوصف «المفصل»، المسهب، والدقيق على نحو محبب الذي تزخر به أعمالهما ؛ كما أن مقاطع كثيرة في القصص التالي لهرميرروس من الحمار الذهبي إلى أوكازين ونيكوليت، ومن نشوس إلى بنيان، تعرض الشخصيات وأفعالها وبيئاتها بتفصيل صادق، شأنه في أية رواية من القرن الثامن عشر. لكن يبقى هنالك فارق هام؛ فهذه المقاطع نادرة نسبياً عند هوميرروس وفي النثر القصصي القديم، وواقعة خارج الجور السردى ؛ كما أن البناء الأدبي ككل لم يكن موجهاً باتجاه الواقعية الشكلية على نحو متسق، فضلاً عن أن الحبكة التقليدية بعيدة الاحتمال غالباً، كانت في صراع مباشر مع منطلقات الواقعية الشكلية وحتى عندما كان الكتاب السابقون يتبنون هدفاً واقعياً تماماً، كما فعل الكثير من كتاب القرن السابع عشر، فإنهم لم يسعوا خلفه من كل قلوبهم. وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن لكالبرنييه وريتشارد هيدوغرمليشوسن وبنيان وأفرابن وفورتييه^(٤١)، كلهم أكدوا أن قصصهم حقيقية تماماً ؛ لكن أيمانهم التمهيدية هذه ليست أكثر إقناعاً من تلك الأيمان المشابهة تماماً التي نجدتها في معظم الأعمال عن سير القديسين في العصور الوسطى. كما أن الغاية المرجوة لم تكن في أي من تلك الحالات مستوعبة جيداً وعمق بحيث تفضي إلى نبذ كامل لكل الأعراف غير الواقعية المتحكمة بهذا الجنس.

لأسباب سنحدها في الفصل القادم، كان ديفو وريتشاردسون، بشكل لم يسبقهما إليه أحد، متحررين من الأعراف الأدبية التي قد تتعارض مع مقاصدهما الأساسية، كما أنهما تبنا مقتضيات الصدق الأدبي بوعي زائد. وهكذا لم يستطع لامب أن يكتب عن أي قصص سابق ما كتبه عن قصص ديفو، وبلغة مشابهة تماماً لما كتبه هازلت عن ريتشاردسون.*، «إنه مثل تلاوة الأدلة في محكمة عادلة»^(٤٢) ويبقى موضع تساؤل إن كان هذا حسناً بحد ذاته ؛ إذ يصعب على ديفو وريتشاردسون حماية شهرتهما ما لم يكن

* «إنه يطنق واصفاً كل موضوع وكل إجراء، وكأنما كل شيء يقم بمثابة دليل من قبل شاهد عيان» Lectures on The English Comic writers. (New York, 1845, P 138). [إيان واط].

لهما علينا حقوق أخرى أعظم. وعلى أية حال، مامن شك في أن قدرة تطور الطريقة السردية على خلق مثل هذا الانطباع، هي في حد ذاتها أوضح تجلٍ لتلك التحول الهام في النثر القصصي الذي نسميه رواية؛ كما أن أهمية ديفو وريتشاردمون التاريخية تستند في المقام الأول على تلك الفجائية وذاك الاكتمال في إحداهما لما يُعتبر حلماً أدنى مشتركاً في جنس الرواية ككل، الواقعية الشكلية.

- See Bernard Weinberge, *French Realism: The Critical Reaction 1830 - 1870* (London, 1937), p. 114. (١)
- See R. I. Aaron *The Theory of Universals* (Oxford, 1952), pp. 18 - 41. (٢)
- See S. Z. Hasan, *Realism* (Cambridge, 1928), Chs 1 and 2. (٣)
- Works (1773), v, 125. See also Max Scheler, *Versuche Zu einer Soziologie des Wissens* (München and Leipzig, 1924), pp. 104 ff., Elizabeth L. Mann, "The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750 - 1800", *po*, XVIII (1939), pp. 97 - 118. (٤)
- Essay Concerning Human Understanding (1690), 1, Ch. 2, Sect. XV. (٥)
- See Posterior Analytics, BK I, Ch. 24, Bk II, Ch. 19 (٦)
- First Dialogue between hylas and Philonous, 1713 (Berkeley, Works, ed. Luce and Jessop (London, 1949), 11, 192). (٧)
- Pt IV, Sect. 3. (٨)
- 1763 ed., III, pp. 198 - 90 (٩)
- Idler, No. 79 (1759). See also Scott Ellledge, "The Background and Development in English Criticism of The Theories of Generality and Particularity", *PMLA*, IX (1945), PP. 161 - 74. (١٠)
- Correspondence of Samuel Richardson, 1804, I, CXXXVII. For Similar Comments by Comtemporary French readers, see Joseph Texte, *Jean - Jacques Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature* (London, 1899), pp. 174 - 5. (١١)
- NO. 578 (1714). (١٢)
- Leviathan (1651), Pt 1, Ch. 4. (١٣)
- Poetics, Ch. 9. (١٤)
- Essay on The New Species of Writing Founded by Mr Fielding (1751), p. 18. This whole question is treated more fully in my "The Naming of Characters in Defoe, Richardson, and Fielding", *RES*, XXV (1949), pp. 322 - 38. (١٥)
- See Wilbur L. Cross, *History of Henry Fielding* (New Haven, 1918), I, pp. 342 - 3. (١٦)
- Partial Portraits (London, 1888), p. 118. (١٧)
- Human Understanding, BK I II, Ch 27, Sects ix, x. (١٨)
- Treatise of Haman Nature, BK I, Pt 4, sect, vi (١٩)
- Human Understanding, BK III, Ch. 3, Sect. vi (٢٠)
- Aspests of The Novel (London, 1949), PP. 29 - 31. (٢١)
- Decline of The West, Trans. Atkinson (London, 1928), I, pp. 130 - 31. (٢٢)
- "The Four Forms of Fiction", *Hudson Review*, II (1950), p. 596. (٢٣)

- 'Estimate of The value and Influence of Works of Fiction in Modern Times'(1862), (24)
Works, ed. Nettleship (London, 1888, III, P. 36.
- See Herman J. Ebeling, "The Word Anachronism", MLN, I II (1937), PP. 120 - 21. (25)
- Selected Works, ed. Potter (London, 1933), P. 333. (26)
- See G. N. Clarke. The Later Stuarts, 1660 - 1714 (Oxford, 1934), PP. 362 - 6. René (27)
Welleck, The Rise of English Literary History (Chapel Hill, 1941), Ch. 2.
- See especially Ernst Cassirer, "Raum und Zeit", Das Erkenntnisproblem... (Berlin, (28)
1922 - 3). II, PP. 339 - 74.
- Letter 6. (29)
- BK 11, Ch 1. (30)
- As was shown by F. S. Dickson (Cross, Henry Fielding, 11, PP. 189 - 93). (31)
- Biographia Literaria, ed. Shaw Cross (London, 1907). I, P. 87. (32)
- Preface" (1765), Johnson on Shakespeare, ed. Raleigh (London, 1908), PP. 21 - 2. (33)
- See Warren Hunting Smith, Architecture in English Fiction (New Haven, 1934), P. (34)
65.
- Techniques of Fiction, in Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920 - 1951, ed (35)
Aldridge (New York, 1952), P. 41.
- BK. 111, Ch. 10. Sects. XXX iii- XXXv. (36)
- Preface, The Passion of Byblis, Critical Works, ed. Hooker (Baltimore, 1939 - 43), (37)
I, P. 2.
- Human Understanding, Bk 111, Ch 10, Sect. xxiii. (38)
- "Estimate", Works, III, P. 37. (39)
- "Burns", Critical and Miscellaneous Essays (New - York, 1899), I, PP. 276 - 7. (40)
- See A. J. Tieje, "APeculiar Phase of The Theory of Realism in Pre - Richardsonian (41)
Prose - Fiction", PMLA, XXVii (1913), PP. 213 - 52.
- Letter To Walter Wilson, 16 Dec. 1822, Printed in the Latter's Memoirs of The Life (42)
and Times of Daniel Defoe (London, 1830, III, P. 428).

الفصل الثاني

جمهور القراء ونشوء الرواية

رأينا أن الواقعية الشكلية للرواية انطوت على قطيعة متعددة الجوانب مع التقليد الأدبي السائد. ومن بين الأسباب التي مكّنت من حدوث هذه القطيعة في انجلترا قبل أي مكان آخر وبصورة أكثر شمولاً، لا بد أن نولي أهمية خاصة للتغير في جمهور القراء في القرن الثامن عشر. ولقد أشار ليهلي شيفن منذ زمن بعيد في كتابه الأدب والمجتمع الإنجليزي في القرن الثامن عشر إلى أن «الانحياز التدريجي في فئة القراء أثر على تطور الأدب الموجه إليهم»^(١)، كما اعتبر نشوء الرواية، ونشوء الصحافة، مثالين بارزين لتأثير التغيرات الحاصلة في جمهور الأدب. وبما أن التحليل الكامل سيكون طويلاً إلى حد بعيد ويقصر، مع ذلك، عن الكمال في بعض النواحي الهامة، حيث المعطيات شحيحة وعسيرة التفسير، لذا، فإن ما أقدمه هنا ليس إلا معالجة مقتضبة وغير نهائية لبعض الصلات الممكنة بين التغيرات في طبيعة وتنظيم جمهور القراء وبين ولادة الرواية.

(١)

يعتقد كثير من دارسي القرن الثامن عشر أنه واحد من العهود التي تزايد فيها الاهتمام الشعبي بالقراءة بصورة ملحوظة. إلا أن جمهور القراء في القرن الثامن عشر يبقى أقل بكثير من حجمه هذه الأيام، مع أنه كان ضخماً قياساً بالعهود السابقة. وتقدم الإحصاءات الدليل المقنع بهذا الصدد، دون أن ننسى أن كل التقديرات العددية المتاحة غير جديرة بالثقة في حد ذاتها فضلاً عن إشكالياتها عند التطبيق، وذلك بدرجات متفاوتة بين رقم وآخر.

أجري أول تقدير لحجم جمهور القراء في فترة متأخرة كثيراً من القرن الثامن عشر: حيث قدره بـ ٨٠,٠٠٠ في التسعينيات^(٢) وهذا قليل بالفعل، من أصل ستة ملايين على الأقل، وهو عدد السكان، كما يدل على أن الرقم كان أقل من ذلك في أوائل القرن وهي الفترة التي تهمنا أكثر. وهذا ما يشير إليه أيضاً الدليل الموثوق المتوفر بخصوص انتشار الصحف والدوريات: فالرقم الأول، وهو ٤٣,٨٠٠ نسخة مباعة أسبوعياً عام ١٧٠٤^(٣)، يشير إلى أنه كان هنالك أقل من مشتر واحد للصحف بين كل ١٠٠ شخص أسبوعياً؛ أما الرقم الآخر، وهو ٢٣,٦٧٣ نسخة مباعة يومياً عام ١٧٥٣^(٤)، فيدل على أن نسبة الجمهور المشتري للصحف إلى عدد السكان الإجمالي بقيت ضئيلة جداً، رغم تضاعف هذه النسبة ثلاث مرات

خلال النصف الأول من القرن. وحتى لو سلمنا بدقة الرقم الكبير الذي أورده أديسون في -The Spectator^(٥) لعدد قراء النسخة الواحدة، وهو عشرون، يبقى الحد الأقصى للجمهور المشتري للصحف أقل من نصف مليون - أي واحد من بين كل أحد عشر من إجمالي عدد السكان ؛ ويبدو هذا الرقم مبالغاً فيه (وغير نزيه) ولعل النسبة الحقيقية ليست أكثر من نصف هذا الرقم، أو أقل من واحد في العشرين.

أما مبيعات الكتب الأكثر رواجاً في هذه الفترة فتدل على أن الجمهور المشتري للكتب لم يتجاوز عشرات الآلاف. كما أن معظم الأعمال الدينية القليلة جداً والتي تجاوزت مبيعاتها عشرة آلاف نسخة كانت كراسيات متعلقة بالأحداث الجارية، مثل عمل جوناثان سويت سلوك الخلفاء (١٧١١)، الذي بيع منه ١١,٠٠٠ نسخة^(٦)، وعمل بريس تأملات في طبيعة الحرية المدنية (١٧٧٦) الذي بيع منه ٦٠,٠٠٠ نسخة خلال بضعة أشهر^(٧). أما أعلى رقم مسجل وصل إليه عمل واحد فهو ١٠٥,٠٠٠ نسخة، بلغه عمل ييشوب شلوك رسالة من أسقف لندن إلى إكليروس وشعب لندن حول الزلازل الأخيرة (١٧٥٠)^(٨)، وهو كراس ديني مثير، تم توزيع الكثير من نسخه مجاناً لمقاصد تبشيرية. أما مبيعات الأعمال ذات القطع الكبير، غالية الثمن، فكانت أقل بكثير، وخاصة ذات الطابع غير الديني.

وبقي الأرقام التي نستشف منها تزايد جمهور القراء أقل جدارة بالثقة من تلك التي تشير إلى حجم هذا الجمهور ؛ إلا أن رقمين من الأرقام الأقل رتبة يدلان على أن زيادة ملحوظة تماماً حصلت خلال هذه الفترة. ففي عام ١٧٢٤ تألف صموئيل نيغوس، وهو صاحب مطبعة، من أن عدد آلات الطباعة في لندن تزايد إلى ٧٠ آلة^(٩) ؛ أما في عام ١٧٥٧ فقد قدر صاحب مطبعة آخر، سترامان، أن هنالك بين ١٥٠ - ٢٠٠ آلة طباعة مستخدمة دون توقف^(١٠). ويشير تقدير حديث لمعدل نشر الكتب الجديدة سنوياً، بما فيها الكراسيات، إلى زيادة في هذا المعدل بلغت أربعة أضعاف تقريباً خلال القرن ؛ فالإنتاج السنوي من ١٦٦٦ - ١٧٥٦ كان بمعدل أقل من ١٠٠، أما بين ١٧٩٢ - ١٨٠٢ فكان بمعدل ٣٧٢ كتاباً في السنة^(١١).

ولذا، يبدو أن جونسون حين تحدث عام ١٧٨١ عن «أمة من القراء»^(١٢). كان يضع نصب عينيه الوضع الناشئ بعد ١٧٥٠ بصورة خاصة، وعليناً، حتى بالنسبة لهذه الفترة، ألا تأخذ عبارته بمعناها الحرفي؛ فالزيادة في جمهور القراء كانت ملحوظة بما فيه الكفاية بحيث تبرر مغالته، لكن هذه الزيادة بقيت ضمن نطاق محدود تماماً.

إن نظرة سريعة وعامة إلى العوامل التي أقرت في تركيب جمهور القراء سوف تبين لنا سبب بقاء هذا الجمهور قليلاً بالنسبة للمقاييس الحديثة.

أول هذه العوامل وأوضحها هو انحصار معرفة القراءة في نطاق محدود جداً ؛ والمقصود هنا ليس معرفة القراء بمعناها في القرن الثامن عشر - معرفة اللغات والآداب الكلاسيكية، وخاصة اللاتينية - بل بمعناها الحديث، أي مجرد القدرة على القراءة والكتابة باللغة الأم. فحتى هذه كانت بعيدة كل البعد عن أن تكون عامة في إنجلترا القرن الثامن عشر. وقد كتب جيمس لاكتون حوالي نهاية القرن: «أثناء توزيع الكراسيات الدينية وجدت أن بعض المزارعين وأبناءهم، وثلاثة أرباع الفقراء أيضاً لا يفكّون الحرف»^(١٣). وهنالك العديد من الأدلة التي تشير إلى أن كثيراً من المزارعين الصغار، وعائلاتهم، وغالبية العمال كانوا أميين تماماً، وحتى في المدن كانت شرائح معينة من الفقراء خاصة العجود، والتجار وغوغاء الشارع -

لا يفكّون الحرف.

وفي المدن، يبدو أن نصف الأمية كانت أكثر شيوعاً من الأمية الكاملة. خاصة في لندن: ويدل الانتشار العام لأسماء المتاجر بدلاً من الإشارات الرمزية على أن الاتصالات الكتابية كانت مفهومة لدى نسبة كبيرة من قاطني Ginlane بحيث تمكن مخاطبتهم من خلالها، وقد استوقف هذا الأمر الزائر السويسري كارل فيليب عام ١٧٨٢ والذي اعتبره شيئاً غريباً.^(١٤)

ويبدو أن فرص تعلم القراءة كانت متاحة بشكل واسع تماماً، رغم إشارة بعض المصادر إلى أن التدريس الشعبي كان متقطعاً وغير منتظم في أحسن الأحوال. نادراً ما كان النظام التربوي موجوداً؛ إلا أن شبكة متنوعة من المدارس الثانوية القديمة الوقفية*، والمدارس الإنجليزية، والمدارس الخيرية، والمدارس غير الوقفية من مختلف الأنواع، خاصة المدارس القديمة الطراز التي تديرها سيده، غطت البلاد، ماعدا بعض المناطق الريفية النائية وبعض المدن الصناعية الجديدة في الشمال وفي عام ١٧٨٨، وهي أول سنة يتوفر عنها أرقام رافية، لم يكن في حوالي ربع الدوائر** في إنجلترا أية مدرسة على الإطلاق وفي نصفها تقريباً لم يكن هنالك أية مدرسة وقفية^(١٥). ولعل التغطية في الفترات السابقة من القرن كانت أقل من ذلك.

كان الدوام في هذه المدارس قصيراً جداً عادة وغير منتظم، ولذا لم يقدم للفقراء أكثر من مبادئ القراءة وغالباً ما كان أبناء الطبقات الدنيا يغادرون المدرسة في سن السادسة أو السابعة، وإذا ماتوا فلبصة شهر فقط حيث لا عمل في الحقول أو المصانع، أما تسديد الرسوم بين الأسبوعين الثاني والسادس وهو النمط السائد في المدارس الابتدائية والمدارس التي تديرها سيده، فكان عبئاً ثقيلاً على الكثير من المداخيل، كما كان فوق طاقة مليون أو أكثر من الأشخاص العاديين ذوي المستوى البائس على طول الخط خلال القرن الثامن عشر^(١٦). وبالنسبة لبعض هؤلاء، وخاصة في لندن والمدينة الكبيرة، قدّمت المدارس الخيرية خدمات تربوية مجانية، لكن تركيزها الأساسي كان على التثقيف الديني والانضباط الاجتماعي، أما تعليم القراءة والكتابة والحساب فكان هدفاً ثانوياً ونادراً ما مورس بكثير من الأمل في النجاح^(١٧)؛ هذا وغيره من الأسباب ليس محتملاً أن تكون حركة المدارس الخيرية قد أسهمت في تعليم الفقراء القراءة على نحو جدّي، فما بالك بنمو جمهور القراء.

ولم يكن هنالك في أي حال من الأحوال اتفاق عام على أن ذلك كان مرغوباً. فقد تزايدت اعتراضات النفعيين المركنتيليين على تعليم القراءة للفقراء. وقد عبّر برنارد ما نديفيل في كتابه مقالة في الخير والمدارس الخيرية (١٧٢٣) وبصراحته المبهودة عن الموقف السائد: «إن القراءة والكتابة والحساب... ضارة جداً بالفقراء.. الذي سيقون وسينهون عمرهم في وضع معيشي مضمّن، ومجهّد، ومؤلم، فإذا ما تخايّلوا عليه في البداية، إلا أنهم سرعان ما سيخضعون له على طول الخط بعد ذلك»^(١٨).

كانت وجهة النظر هذه منتشرة على نحو واسع، لابين أرباب العمل والمنظرين الاقتصاديين وحسب، بل بين كثير من الفقراء أنفسهم أيضاً، في المدينة والريف. وعلى سبيل المثال، فإن الشاعر ستيفن دك،

* مدارس بريطانية تؤكد على تدريس اللاتينية واليونانية.

** الدائرة: إحدى وحدات التقسيم الإقليمي الإداري في إنجلترا.

الذي كان يعمل في درس الحنطة، أخرجه أمه من المدرسة في سن الرابعة عشرة «مخافة أن يصبح جنتلماناً رفيعاً جداً قياساً بالعائلة التي أنجبته»^(١٩)؛ وكثير من أولاد الفقراء لم يواظبوا على المدرسة إلا حين لم يكن يحتاجهم أحد للعمل في الحقول. وفي المدن كان هنالك عامل واحد على الأقل يتعارض بشدة مع التعليم الشعبي؛ الاستخدام المتزايد للأطفال اعتباراً من سن الخامسة وصاعداً لسدّ النقص في العمل الصناعي. ربما أنّ العمل في المصانع لم يكن يستند إلى العمال الموسمين، وساعات العمل الطويلة لم تترك إلا وقتاً قصيراً جداً، أو أنها لم تترك أي وقت للدراسة، فقد مال مستوى التعليم الشعبي إلى الانخفاض في بعض مناطق صناعة النسيج والمناطق الصناعية الأخرى خلال القرن الثامن عشر.^(٢٠)

كان هنالك، إذاً، وكما هو بادٍ من حيوات الشعراء غير المتعلمين والأشخاص العصاميين، مثل ذلك، جيمس لاكنغتون، ولیم هتون، وجون كلار، عقبات جدية كثيرة في طريق هؤلاء الأفراد من الطبقات الكادحة الذين رغبوا في تعلّم القراءة، إلا أنّ العامل الأكثر تأثيراً في محدودية هذا التعليم كان الافتقار إلى الدافع العملي. حيث لم تكن القدرة على القراءة ضرورة إلا لأولئك الذين قدّر لهم أن يعملوا في أعمال الطبقة الوسطى - التجارة، الإدارة، الحرف؛ وبما أنّ القراءة أصلاً سيرورة سيكولوجية صعبة وتتطلب ممارسة مستمرة، فإن نسبة ضئيلة فقط من أفراد الطبقات الكادحة ذوي التعليم التقني وصلت إلى مصاف الأعضاء الفاعلين في جمهور القراء، ومعظم هؤلاء تركّز في تلك الأعمال حيث القراءة والكتابة ضرورة مهنية لازمة.

لّمة عوامل كثيرة عملت على تحديد جمهور القراء. ولعل أكثرها أهمية من وجهة نظري العوامل الاقتصادية.

قدّم غريغوري كنج عام ١٦٩٦^(٢١) وديفو عام ١٧٠٩^(٢٢) تقديرين من أكثر التقديرات ثقة لمعدّل مداخيل الفئات الاجتماعية الرئيسية، ويبيّن هذان التقديران أن أكثر من نصف عدد السكان كانت تعوزهم ضروريات الحياة الأساسية. ويكشف كنج أن ٢,٨٢٥,٠٠٠ مواطن من أصل عدد السكان الإجمالي، وهو ٥,٥٥٠,٥٠٠، شكّلوا «الغالبية عديمة الجدوى» التي كانت «تخفّض ثروة المملكة». وتكوّلت هذه الغالبية بصورة أساسية من سكان الأكواخ، والمدمّسين، والعمال، والمصروفين من الخدمة؛ وقد تراوح دخلهم، حسب تقديرات كنج، بين ٦ باوندات - ٢٠ باوند سنوياً للعائلة. ومن الواضح أن كل هذه الفئات عاشت قريبة جداً من مستوى الكفاف حيث لم يكن لديها إلا القليل لتنفقه على أمور الترف هذه من كتب وصحف.

ويتحدث كل من كنج وديفو عن طبقة بينية، واقعة بين الفقراء والموسرين. ويورد كنج أن ١,٩٩٠,٠٠٠ نسمة تراوح دخلهم العائلي بين ٢٨ - ٦٠ باوند سنوياً. وينقسم هؤلاء إلى: ١,٤١٠,٠٠٠ من الملاك الأحرار الأقل شأنًا، والمزارعين؛ بدخل سنوي بين ٤٢ - ٥٥ باوند؛ و ٢٤٠,٠٠٠ «حرفي، وصانع يدوي» بمعدل ٢٨ باوند سنوياً، و ٢٢٥,٠٠٠ من أصحاب الحوانيت والحرف؛ بدخل سنوي قدره ٤٥ باوند. ولا يتيح أي من هذه المداخيل قايضاً كبيراً لشراء الكتب، خاصة عندما نضع في اعتبارنا أن الدخل المعطى هو الدخل العائلي؛ لكن بعض المال كان يتوفر لدى المزارعين وأصحاب الحوانيت،

وأصحاب الحرف الأغنياء ! ولعل التغيرات ضمن هذه الطبقة البينية هي السبب في زيادة جمهور القراء في القرن الثامن عشر.

كانت هذه الزيادة أكثر وضوحاً في المدن، حيث يعتقد أن عدد المزارعين الـ *Yeoman** الصغار قد تضاعف خلال هذه الفترة، كما أن دخولهم بقيت ثابتة أو أنها تضاعفت^(٢٣)، في حين كان هنالك ارتفاع ملحوظ في أعداد ثروات أصحاب الحوانيت، والحرفيين الأحرار، والمستخدمين الإداريين والإكليريكيين خلال القرن الثامن عشر^(٢٤) وقد وضعتهم بحجرتهم المتزايدة في فلك ثقافة الطبقة الوسطى التي اقتصرت في السابق على عدد أقل من التجار وأصحاب الحوانيت، وأصحاب الحرف الهامة للموسرين. ولعل معظم الزيادة في جمهور شراء الكتب جاءت من بين هؤلاء، أكثر مما جاءت من غالبية السكان ضعيفة الدخل.

تؤكد أسعار الكتب المرتفعة خلال القرن الثامن عشر على شدة العوامل الاقتصادية في تحديد جمهور القراء ومع أن من الممكن مقارنة الأسعار آنذاك بأسعار اليوم، إلا أن معدلات المداخيل لم تبلغ إلا حوالي «عشر» قيمتها النقدية الحالية، بمعدل أجر ١٠ سنتات في الأسبوع للعامل، وباوند واحد في الأسبوع للعامل الماهر أو الحائوي الصغير^(٢٥). ويقول تشارلز غيلدون ساخراً «ما من عجز كانت تطبق ثمنها، لكنها تشتري روبنسون كروزو»^(٢٦). ومن المؤكد أن قلة من النساء الفقيرات فقط هن اللواتي اشترين الطبعة الأصلية بخمسة شلنات للنسخة الواحدة.

ومثلما كان هنالك تفاوت كبير جداً في مداخيل مختلف الطبقات قياساً بالوقت الراهن، كذلك كان هنالك مروحة واسعة جداً بين أسعار الأنواع المختلفة من الكتب. فطبقات الفوليو***. الفخمة لمكتبات الطبقة العليا والتجار الأثرياء كانت تساوي جنيهاً إنجليزياً أو أكثر للمجلد الواحد، بينما تراوح سعر الطبقات الاثنتي عشرية***، والتي كان لها نفس العدد تقريباً من القراء، بين شلن واحد إلى ثلاثة شلنات. وعلى سبيل المثال، كانت إلياذة بوب، ستة جنيهاً للمجموعة الكاملة، فوق طاقة كثير من أفراد جمهور شراء الكتب، لكن سرعان ما توفرت بطبعات اثنتي عشرية مطبوعة دون ترخيص وبتبعات أخرى، رخيصة لإرضاء أولئك المتشوقين لقراءة مالميس بمقدورهم شراؤها^(٢٧).

لم يكن بمقدور القراء الأقل غنى شراء الرومانسيات البطولية الفرنسية، والتي كانت تُطبع عادة في طبقات فوليو غالية الثمن. لكن الروايات - وهذا أمر هام - كانت متوسطة السعر. وتدرجياً صارت تُنشر في مجلدين أو أكثر من الطبقات الاثنتي عشرية الصغيرة، وباوند وثلاث سنتات عادة، وباوندين وستين على شكل ملازم متفرقة غير مجلدة، وهكذا ظهرت كلاريسا في سبعة مجلدات ومن ثم في ثمانية، وظهرت توم جونز في ستة مجلدات، لكن أسعار الروايات، رغم اعتدالها قياساً بالأعمال الضخمة، كانت مائزلة فوق طاقة غير المتعممين: فقد تجاوز سعر توم جونز، مثلاً، أجر عامل لمدة أسبوع، ولذا من المؤكد أن جمهور

* *Yeoman* : أفراد طائفة من صغار مالكي الأرض الأحرار في إنجلترا.
** كتب من القطع الكبير، مؤلفة من صفحات يزيد طولها عن ٣٠ سم.
*** كتب من قطع يبلغ طوله ١٢ سم.

الرواية لم يكن من تلك الشريحة الواسعة في المجتمع، شأن جمهور الدراما، الإليزابيثية، مثلاً، حيث تمكن الجميع، إلا المُدَّعِين، من دفع بنس واحد بين القينة والفينة لقاء مقعد في الصفوف الخلفية لمسرح Globe؛ أي ليس أكثر من سعر ربيع غالون من المنزر*. أما سعر الرواية فيؤمن قوت عائلة لمدة أسبوع أو أسبوعين وهذا أمر هام. فالرواية في القرن الثامن عشر كانت متلائمة مع القدرة الاقتصادية لأولئك الذين انضموا إلى جمهور القراء من الطبقة الوسطى أكثر من أشكال الأدب والثقافة السائدة والحاذية بالاحترام، لكن الرواية لم تكن شكلاً أدبياً شعبياً تماماً.

بالنسبة لأولئك الواقفين على الحواف الاقتصادية الدنيا من جمهور شراء الكتب كان هنالك، بالطبع، كثير من أشكال التسالي للطبقة الرخيصة، قصائد شعبية بينس واحد أو نصف بنس، كتيبات تحتوي رومانسيات فروسية مختصرة؛ وقصص جديدة عن مجرمين أو عن أحداث خطيرة، بأسعار تتراوح من بنس واحد إلى ستة بنسات؛ وكراريس بثلاثة بنسات إلى شلن، وفوق ذلك كله، صحف ظلت بينس واحد إلى حين فرض الضريبة عام ١٧١٢ فارتفعت إلى بنس ونصف أو بنسين حتى عام ١٧٥٧ ومن ثم إلى ثلاثة بنسات بعد ١٧٧٦ واحتوى كثير من هذه الصحف على قصص قصيرة أو روايات مستلسلة - روبنسون كروزو، مثلاً، نشرت في *The Original London Post* التي كانت تصدر كل ثلاثة أسابيع، علاوة على ظهورها في كتيبات وفي طبعات التي عشرة رخيصة. وعلى أية حال، وفيما يخص موضوعنا، هذا الجمهور الأفقر ليس مهماً كثيراً، كما أن الروائيين الذين نحن بصددهم لم يضعوا نصب أعينهم هذا الشكل من النشر، أما أصحاب المطابع والناشرين الذين تخصصوا به فقد أخذوا أعمالاً منشورة سابقاً بأشكال غالية الثمن، وطبعوها دون دفع أي تعويض في الغالب.

يمكن التذليل على مدى إعاقة العوامل الاقتصادية لتوسّع جمهور القراء، وخاصة قراء الرواية، من خلال النجاح السريع الذي حققته المكتبات العامة أو الدوّارة، كما راحوا يسمونها بعد ١٧٤٢ حين ابتدع المصطلح^(٢٨). ورغم وجود عدد قليل من هذه المكتبات في فترة مبكرة، خاصة بعد ١٧٢٥، إلا أن الانتشار السريع لحركتها تركّز في لندن، لتتبعها سبع مدن أخرى على الأقل خلال العشر السنوات التالية. واشتراكات هذه المكتبات كانت معتدلة؛ الرسم العادي بين نصف جنيه إلى جنيه واحد في السنة، كما كان هنالك تسهيلات لاستعادة الكتب بمعدل بنس واحد للمجلد أو ثلاثة بنسات لرواية من ثلاثة مجلدات عادية.

كانت معظم المكتبات الدوّارة مجهزة لكل ضروب الأدب، لكن الروايات اعتبرت على نطاق واسع مصدر الجاذبية الرئيسي لهذه المكتبات؛ ولقد أدّت إلى زيادة ملحوظة تماماً في جمهور قراء القصة خلال القرن. ومن المؤكد أنها أثارت كمّاً كبيراً من الانتقاد بسبب نشرها القراءة بين المراتب الدنيا. قيل مثلاً «إن دكاكين الأدب الرخيص»^(٢٩) هذه أفقدت عقول تلاميذ المدارس، وأولاد الريف، و«الخادومات من أفضل صنف»^(٣٠). وحتى «كل جرّار وخبّاز، إسكافيّ ومسمكريّ، غير الممالك الثلاث»^(٣١). وإذا، حتى ١٧٤٠، كانت الشريحة الهامشية الواسعة من جمهور القراء مبعدة عن الإسهام في المشهد الأدبي بسبب أسعار الكتب المرتفعة؛ وأكثر من ذلك أن هذه الشريحة كانت مؤلفة إلى حد بعيد من قراء الرواية المحتملين،

* شراب رخيص الثمن من نوع الجعة.

وبينهم كثير من النساء.

يعزّز توزّع وقت الفراغ في هذه الفترة اللوحة التي عرضناها لتركيب جمهور القراء ؛ كما تقدم أفضل دليل متاح لتفسير الدور المتزايد الذي لعبته القارئات في هذا الجمهور. فبينما واصل كثير من النبلاء وأبناء الطبقة الراقية انكفاءهم الثقافي من حاشية إليزابيثية إلى «همج» أرنولد، كان هنالك نزوع مواز تجاه أن يصبح الأدب نشاطاً نسبياً بالدرجة الأولى.

وكما في كثير من الحالات، كان أديسون هو الناطق الأول باسم الاتحاد الجديد. وقد كتب في *The Guardian* (١٧١٣): «هنالك بعض الأسباب التي تجعل التعلم ملائماً لعالم النساء أكثر من عالم الرجال. وذلك، في المقام الأول، لأن لديهن وقتاً فائضاً أكثر، ويعشن حياة مستقرة.. أما السبب الآخر الذي يدفع أولئك النسوة رفيعات المنزلية خصوصاً للانكباب على الأدب، فهو أن أزواجهن غرباء عنهن عموماً» (٣٢). ويمكن أن نحكم على القسم الأكبر من هؤلاء الغرباء الذين لا يعرفون الحجل من خلال السيد لوفتي، المنهمك؛ في علاقته الغرامية في عمل غولدميث المبتهج (١٧٦٨)، والذي صرّح «إن الشعور شيء مناسب تماماً لزوجاتنا وبناتنا؛ لكنه غير مناسب لنا» (٣٣).

تمكّنت نساء الطبقات الراقية والوسطى من المشاركة في جزء ضئيل من نشاطات أزواجهن، سواء أكانت هذه النشاطات عملاً أم تمتعاً. لكن لم يكن مألوفاً بالنسبة لهن أن يتعاطين السياسة، أو الأعمال، أو إدارة ممتلكاتهن، كما كانت ممنوعة عليهن النشاطات الترفيهية الذكورية كالصيد والشراب. ولذا كان لدى هاته النساء مقدار كبير من وقت الفراغ، وغالباً ما شغلنه بالقراءة النهمّة لكل شيء.

وعلى سبيل المثال، فإن الليدي ماري وورثلي مونتاغيو، القارئة الشرهة للرواية، طلبت من ابنتها إرسال قائمة بالروايات التي نقلتها من إعلانات الصحف، وأضافت: «لا أشك في أن معظمها على الأقل مجرد هراء، وكلام فارغ، الخ. لكنها تفيد، على أية حال، في تضيئة الوقت البليد...» (٣٤). وفيما بعد، ومن المستوى الاجتماعي المتدني بالتحديد، روت السيدة ثرال أن زوجها أمرها بأن «لا تفكر بالمطبخ» وأوضحت أنها «اندفعت إلى الأدب وكأنه ملاذها الروحي» (٣٥). هرباً من هذا الفراغ المفروض.

كثير من النساء الأقل غنى كان لديهن أيضاً وقت فراغ أكبر من السابق وأوضح ب. ل. دي مورال عام ١٦٩٤ أنه «حتى بين الشعب العادي قلما ترك الأزواج لزوجاتهن أن يعملن» (٣٦)؛ كما أن زائراً أجنبياً لـ إنجلترا، هو سيزار دي سوسير، لاحظ عام ١٧٢٧ أن زوجات أصحاب الحرف «كسولات تماماً، ولم يكن يعمل في أشغال الإبرة إلا قلة قليلة منهن» (٣٧). وتعكس هذه التقارير الزيادة الكبيرة في وقت الفراغ لدى النساء والناجمة عن تغير اقتصادي هام. فالواجبات المنزلية القديمة من غزل وحياكة، وخبز، ونخمر، وشموع، وصابون وكثير غيرها، لم تعد ضرورية، لأن معظم هذه الحاجات الأساسية صارت تصنع خارج المنزل ويمكن شراؤها من المحلات والأسواق. ولقد لاحظ الرحالة السويدي، بيركالم، عام ١٧٤٨ هذه الصلة بين وقت الفراغ المتزايد لدى النساء وتطور التخصص الاقتصادي، ودهش عندما وجد في إنجلترا أنه «بالكاد ترى امرأة تهتم بالواجبات خارج البيت»؛ واكتشف، حتى داخل البيت، أن «الحياكة والغزل أيضاً شيء نادر في معظم البيوت، لأن مصانعهم الكثيرة تؤمن لهم هذه الضروريات» (٣٨).

... ولعل كالم ينقل انطباعات مبالغاً فيها عن هذا التغير، وهو على أية حال لم يتكلم إلا عن الأقاليم الداخلية. أما في المناطق النائية عن لندن فقد تغير الاقتصاد ببطء أشد بكثير، واستمر معظم النساء في تكريس أنفسهن للواجبات العديدة ضمن الأسرة التي ظلت تعيل نفسها بنفسها، ورغم الزيادة الكبيرة في أوقات الفراغ لدى النساء والحاصلة في أوائل القرن الثامن عشر، إلا أنها كانت مقتصرة على لندن ومحيطها والمدن الكبيرة فقط.

يصعب تحديد مقدار وقت الفراغ المتزايد والذي تم تكريسه للقراءة. ففي المدن، وخاصة في لندن، كانت تقام حفلات متنافسة لاعتدائها؛ فعلى مدار الموسم كان هنالك مسرحيات، وأوبرات، وحفلات تنكرية، ومهرجانات راقصة، واجتماعات، وطبول، في حين أنشئت المنتجعات الجديدة والمدن السياحية لقضاء شهور الصيف في تبطل كامل. وعلى أية حال، حتى الأشخاص الأشد حماساً لمتع المدن، كان لديهم بعض الوقت للقراءة، أما النساء غير القادرات على المشاركة في هذه المتع أو الرغبات عنها، فكان لديهن وقت أكبر للقراءة وبالنسبة للنساء ذوات الخلفية البيوريتانية*، خاصة، كانت القراءة ملاذاً لا بد منه. ولقد أسهب إسحق واطس، المنشق**، وصاحب الكلمة النافذة في أوائل القرن الثامن عشر، وبصورة مستفزة في «كل العواقب البغيضة والمقيدة لتبديد الوقت وهدده»،^(٣٩) لكنه شجع أنصاره، من النساء خاصة، على تمضية ساعات فراغهم في القراءة والمناقشات الأدبية^(٤٠).

وفي أوائل القرن الثامن عشر صب مقدار كبير من الانتقاد العنيف على الطبقات الكادحة التي تجلب الدمار على نفسها وعلى البلاد بتوقعها إلى النشاطات الترفيهية التي يمارسها الأغنياء. وعلى أية حال، يجب أن نسقط من الاعتبار ما تنطوي عليه مثل هذه النظرات التشاؤمية. ليس فقط لأن الكسوة الأنيقة والحفلات كانت باهظة قياساً بمستوى المعيشة أكثر مما هي اليوم، بل لأن مجرد زيادة طفيفة في وقت الفراغ لدى قلة من الأفراد المخطوظين أو المبتدئين من العامة كانت تكفي لإثارة نوع من العداء والحذر يصعب أن نفهمه اليوم. فالفروقات الطبقية، حسب النظرة التقليدية، كانت أساس النظام الاجتماعي، وبالتالي كانت النشاطات الترفيهية مقصورة على الطبقات المرفهة فقط، وتمززت هذه النظرة من خلال النظرية الاقتصادية لذلك العصر والتي رقت في وجه كل مايلهي الطبقات الكادحة عن واجباتها. وكان هنالك إقرار بين الناطقين باسم كل من المركنتية mercantilism والفكر التقليدي الديني والاجتماعي أن القراءة أيضاً ضرب من الإلهاء الخطر عن الأعمال الملائمة لأولئك الذين يعملون بأيديهم. وعلى سبيل المثال، فإن روبرت بولتون، عميد كارلسل، في مقالات حول استغلال الزمن (١٧٥٠)، يمتد القراءة نوعاً من التسلية للفلاح والصانع اليدوي، وذلك فقط ليسارع إلى رفضها دون إبطاء؛ ولا، إن الصيحة له هي أن ينتبه إلى مافاته^(٤١).

وعلى أية حال فقد كانت فرص الفقراء في أي خطأ باهظ من هذا النوع ضئيلة للغاية. فساعات عمل العمال كانت تسغرق النهار كله، وحتى في لندن كان العمل متواصلاً من السادسة صباحاً وحتى

* البيوريتانية أو التطهريّة: جماعة بروتستنتية في إنجلترا ونيو إنجلاند (في القرنين ١٦، ١٧) طالبت بسيطرة طقوس العبادة والمسلوك الشديد بأعقاب الفضيلة لعبت البيوريتانية دوراً هاماً في الثورة البورجوازية الإنجليزية.
** Dissenter: منشق، خارج على الكنيسة الأنجليكانية.

الثامنة أو التاسعة ليلاً. أما أيام العطلة العادية فكانت مقتصرة على أربعة - رأس السنة، الفصح، العصرة، عيد القديس ميكائيل كبير الملائكة، إضافة إلى ثمانية أيام أخرى في لندن وحدها. صحيح أن عمال المهن المميزة وخاصة في لندن، كان بإمكانهم أن يتغيروا عن العمل بحرية كاملة وقد فعلوا ذلك. ولكن في شروط العمل الأساسية لم يكن هنالك وقت للراحة ماعداً أيام الأحد؛ ومن ثم ستة أيام من الـ Labor ips Voluptos* التي تدفع العامل لأن يكرس اليوم السابع لنشاطات أكثر انبساطاً** من القراءة. وكما يرى فرانسيس بلاس، فإن الشرايب كاد يكون الترفيه الوحيد لدى الطبقة العاملة خلال القرن الثامن عشر^(٤٢)؛ ويجب أن نذكر أن «الجن» الرخيص جعل السكر متاحاً بأقل من سعر الصحيفة.

وبالنسبة لأرثلك القلة الذين يجلبون القراءة كانت هنالك مصاعب أخرى إلى جانب الافتقار لوقت الفراغ وارتفاع أسعار الكتب. فإمكانية الانفراد كانت قليلة نظراً للاكتظاظ الرهيب داخل المساكن، وخاصة في لندن، وغالباً لم يكن النور الكافي للقراءة متوفراً، حتى في النهار. فضريبة النوافذ التي فرضت عند نهاية القرن السابع عشر صبغت النوافذ إلى أبعد حد، أما التي بقيت على حالها فكانت جوانية عادة، أو مغطاة بالورق أو الزجاج الأخضر، أو غيره. أما الإنارة الليلية فكانت مشكلة عويصة، إذ أن الشموع، حتى التي تساوي ربع بنس، كانت تعتبر بمثابة كماليات ترفية. ولقد تفاخر ريتشاردسون بتمكنه من شرائها وهو بعد صبي مهنة^(٤٣)، بينما لم يتمكن الآخرون، أو لم يسمح لهم فجيمنس لاكتفتون، مثلاً، بحظر عليه صاحب العمل، الخيَّاز، استخدام أي نور في غرفته، وزعم أنه كان يقرأ على ضوء القمر^(٤٤)!

بقى هنالك على أية حال مجموعتان كبيرتان وهامتان من فقراء السكان كان لديهما الوقت وإمكانية القراءة - صبيان المهن وخدم البيوت، وخاصة هؤلاء الأخيرين حيث توفر لهم الوقت والنور للقراءة؛ وكانت الكتب متوفرة غالباً في البيوت؛ وإذا لم تكن متوفرة، فقد أمكنهم تكريس أجورهم وعلاواتهم لشراؤها إذا ما رغبوا، لأنهم لم يكونوا يدفعون ثمن الطعام وأجور السكن؛ وعلى طول الخط، كانوا عرضة لأن يفسدوا بمثل أسبادهم.

ولقد صبَّ مقدار كبير من الاحتجاج في تلك الفترة على وقت الفراغ المتزايد، والترفيه، والطموحات الأدبية لدى المراتب الدنيا وخاصة صبيان المهن وخدم البيوت، وفي المقدمة الخدم والخدامات. ويجب أن نتذكر، عند الإلحاح على الأهمية الأدبية لهذه المجموعة الأخيرة، أنها شكَّلت فئة واسعة وبارزة، ولعلها شكَّلت في القرن الثامن عشر أكبر مجموعة مهنية في كل البلاد. ويمكن أن نعدَّ بامبلا بمثابة بطلنة ثقافية لجماعة ضخمة جداً من الخدامات المتأدبات والمتعمات. ونلاحظ أن شرطها الأساسي في الوظيفة بعد مغادرتها السيد هو أن يتاح لها «بعض الوقت للقراءة»^(٤٥). ولقد أتى هذا الإلحاح على القراءة مسبقاً بسجاحها حين اقتضت حواجز كل من المجتمع والأدب على حدٍّ سواء باستخدامها البارع لما يمكن أن ندعوه المعرفة الرائعة للقراءة، والتي هي ذاتها الثمرة الناضجة لوقت الفراغ لدى بامبلا، متبعة في الحياة طريقاً نادراً ما سلكته الفئة الفقيرة عموماً، لكن الأمر يبقى مختلفاً بالنسبة لمهنتها هي.

* باللاتينية في النص الأصلي للممثل الممتع بعد ذلك.

** الانبساط: extroversion: انصراف الاهتمام إلى كل ما هو خارج الذات. والمبسط إذن هو من يتجه انتباهه وشوقه انجماً كلياً أو شبه كلياً نحو ما هو خارج عن الذات.

إن توفر وقت الفراغ واستثماره يعززان اللوحة التي عرضناها عن تركيب جمهور القراء في أوائل القرن الثامن عشر. فعلى الرغم من التوسع الكبير في هذا الجمهور إلا أنه لم يتجاوز أصحاب الحرف والحوانيت باتجاه أسفل السلم الاجتماعي، مع استثناء هام هو صبيان المهن الموهوبون وخدم المنازل. وبالتالي فإن الزيادة على هذا الجمهور جاءت أساساً من بين الجماعات الاجتماعية العديدة المزدهرة على نحو متزايد والمشتعلة في التجارة والصناعة. وهذا أمر هام، إذ يبدو أن هذا التغير بالنات، مع أنه لم يطل إلا أقساماً ضئيلة نسبياً، حول مركز ثقل جمهور القراء بصورة كافية إلى موقع تحتل فيه الطبقة الوسطى مركزاً مهيئاً للمرة الأولى.

وعند البحث في آثار هذا التغير على الأدب، يجب ألا نتوقع تجليات مباشرة أو دراماتيكية في أذواق الطبقة الوسطى ومداركها، لأن هيمنة هذه الطبقة بين جمهور القراء تمت نهيتها خلال فترة طويلة سابقة. إلا أن أحد الآثار الهامة بالنسبة لنشوء الرواية ناجم عن التغير في مركز ثقل جمهور القراء. فحقيقة أن الأدب كان موجهاً إلى جمهور واسع في القرن الثامن عشر أضعفت الأهمية النسبية لأولئك القراء ذوي الثقافة روقت الفراغ الكافيين للاهتمام الاختصاصي أو نصف الاختصاصي في الآداب الكلاسيكية والحديثة؛ كما زادت بدورها من الأهمية النسبية لأولئك الذين رغبوا في أشكال من التسالي الأدبية أكثر سهولة، وإن لم تحظ باحترام رجالات الأدب.

على الدوام، كان البشر يقرؤون من أجل المتعة والتسلية، من بين غايات أخرى؛ أما في القرن الثامن عشر فيبدو أنه كان هنالك نوع من المد في السعي خلف هاتين الغايتين بالتحديد أكثر من السابق. وهذه، على الأقل، هي وجهة نظر متيل التي عرضها في *The Guardian* (١٧١٣) حيث هاجم تفشّي الطريقة المشوشة في القراءة. التي تدفعنا بصورة طبيعية إلى نمط من التفكير مضطرب.. حيث يطل تماماً ذلك الحشد من الكلمات والذي يدعى الأسلوب... والدفاع المألوف لدى هؤلاء أنه ليس لديهم أية نية في القراءة وأن الأمر مجرد المتعة، وأعتقد أن هذه تتأني من تأمل المرء وتذكره لما قرأه أكثر مما تنجم عن الرضا العابر عما يفعله، فنحن نسمتع حين نستفيد. (٤٦).

والرضا العابر عما يفعله المرء: يبدو هذا توصيفاً ملائماً تماماً لنوعية القراء الذين جذبتهم معظم أمثلة الشكليات الأدبيين الجديدين في القرن الثامن عشر، الصحيفة والرواية - فكلاهما شجعا على نوع سريع، مهمل، ولاواع تقريباً من عادات القراءة. ونجد الإلحاح على الرضا المستمد من القص دون جهد في مقطع من مقالة هيوت أصل الرومانسيات التي قنم بها الكتاب صموئيل كروكسال مجموعة مختارة من الروايات والتواريخ (١٧٢٠):

... كان تلك المكتشفات التي تشغل العقل وتتملكه تماماً تحوز بأقل ما يمكن من الجهد، حيث ينعم الخيال بحصة الأسد، ويبدو الموضوع وكأنه يلامس حواسنا... والرومانسيات هي من هذا النوع؛ إذ تفهم دون أعمال كبير للعقل، ودون إجهاد لقدراتنا الذهنية، وتكفي الرغبة القوية، مع قليل من العبء تتحمله الذاكرة أو حتى بدونه (٤٧).

إذاً، لقد نزع توازن القوى الجديد إلى سهولة مجنونة للتسلية على حساب الانصياع للمقاييس النقدية التقليدية، ومن المؤكد أن هذا التغير في الإلحاح هو العامل الأساسي الذي أتاح لديفو وريتشاردسون اجترار

مآثرهما. ويبدو أن هذه المآثر كانت مرتبطة أيضاً بخصائص عملية في أذواق ومواقف الزيادة التي انضافت إلى جمهور القراء خلال هذه الفترة. على سبيل المثال، تأثرت نظرة التجار إلى حد بعيد بالفردانية الاقتصادية وبالبيوريتانية المتعلمة نوعاً ما، والتي لقيت تعبيرها في روايات ديفو؛ كما أن العنصر النسائي الهام في هذا الجمهور وجد الكثير من اهتماماته لدى ريتشاردسون. وعلى أية حال، لابد من إرجاء دراسة هذه العلاقات إلى أن نختتم بحثنا الراهن في جمهور القراء بالحديث عن بعض التغيرات الأخرى في ذوق هذا الجمهور وتنظيمه.

(٢)

كما في القرون السابقة، كانت الكتب الدينية هي الصنف الأكبر من بين أصناف الكتب المنشورة في القرن الثامن عشر. ولقد نُشر منها خلال هذا القرن ما يربو على مائتي كتاب سنوياً. فكتاب رحلة الحاج طبع ١٦٠ مرة عام ١٧٩٢،^(٤٨). رغم قلة احتفاء الكتاب ذوي المنزلة الرفيعة وسخريتهم؛ كما بيع من الكتيبات الدينية عشرة على الأقل في أكثر من ثلاثين طبعة خلال القرن الثامن عشر، وكثير من الأعمال الدينية والوعظية بلغت هذا المستوى من الشعبية.^(٤٩)

لكن هذه المبيعات الهائلة لا تنقض وجهة النظر التي مفادها أن قراء القرن الثامن عشر تمتعوا بأذواق علمانية وعلى نحو متزايد. ويبدو أن عدد المنشورات الدينية لم يزد قياًساً بازدياد عدد السكان أو بمبيعات الأنواع الأخرى من المادة المقروءة^(٥٠). وأكثر من ذلك، أن جمهور القراءة الدينية كان مستقلاً عن جمهور الأدب العلماني. يقول هنري ديفيز، الناشر الديني في عمل سموليت همفري كلينكر (١٧٧١)،^(٥١) «لأحد يقرأ المواعظ سوى الميثوديين* والمنشقين»، وتتميز هذه النظرة جزئياً بندرة الإشارات إلى الأعمال الشعبية الدينية في الآداب الراقية لتلك الفترة.

ومن جهة أخرى، فإن كثيراً من القراء، خاصة أولئك المنتمين إلى الشريحة الأقل ثقافة في المجتمع، بدؤوا مع القراءة الدينية ثم تخطوها إلى اهتمامات أدبية أوسع. وديفو وريتشاردسون شخصيتان نموذجيتان في هذا الاتجاه. وإذا كان أسلافهما، وأسلاف كثير من قرائهما، قلنغمسوا في القراءة الدينية، القليلة مع ذلك؛ إلا أن ديفو وريتشاردسون جمعا بين الاهتمامات الدينية والعلمانية. وبالطبع، فإن ديفو كتب روايات وأعمالاً مثل مدرّس العائلة، بينما نجح ريتشاردسون نجاحاً باهراً في نقل مقاصده الأخلاقية والدينية إلى مجال القصص الحديث والعلماني بالدرجة الأولى. ولعل هذه التسوية، بين المقدرة العقلية والثقافة المحدودة، بين الأدب بوصفه فناً جميلاً والوعظ الديني، هي الاتجاه الأشد أهمية في أدب القرن الثامن عشر، والذي وجد تعبيره الباكر في الدوريتين الأكثر شهرة في ذلك القرن، The Tatler (١٧٠٩) و The Spectator (١٧١١) for.

* الميثوديون: أتباع الحركة الدينية التي قادها في أكسفورد علم ١٧٢٩ تشارلز وجون ديفلي في محاولة لإحياء كنيسة إنجلترا.

فهاتان الدوريتان، *The Tatler* التي كانت تصدر كل ثلاثة أسابيع و *The Spectator* اليومية، اشتملتا على مقالات في موضوعات ذات اهتمام عام عكست الهدف الذي دافع عنه ستيل في البطل المسيحي (١٧٠١): فقد حاولتا خلق المتنين الراقي والراقي المتنين، ونجحت تماماً «خطتهما الحكيمة في خلق مفكر نافع»^(٥٢)، لابن المفكرين وحسب، بل بين الأقسام الأخرى من جمهور القراء أيضاً وقد حظيت هاتان الدوريتان بتقدير بالغ لدى الأكاديميات الانشقاقية^(٥٣) والجماعات الأخرى حيث كان معظم الأدب العلماني جافاً، وكانت أول النماذج الأدبية العلمانية التي تراجعت بطماحين إلى الأدب قرويين وأجلافاً.

حققت المقالة الدورية الكثير على طريق صياغة الذوق الذي غذته الرواية واعتقد ماكلاري أن أديسون* لوكتب رواية «لتفوقت على كل مالدينا»^(٥٤)؛ بينما يصف ت. هـ. غرين *The Spectator* بأنها «أول وأفضل نموذج لذلك الأسلوب الخاص في الأدب - الأدب الشعبي الحقيقي الوحيد في عصرنا - الذي ينطوي على التحدث مع الجمهور عن نفسه، وعلى الإنسانية مأخوذة كما تنعكس في حياة الناس العادية.. و.. منقولة بأقصى درجات الصدق والدقة»^(٥٥) ومع ذلك، فإن الانتقال من هذه المقالات إلى الرواية لم يكن انتقالاً مباشراً أبداً، ويعود ذلك أساساً إلى أن الصحفيين الذين تتالوا على تحريرها لم يكونوا ملهمين جميعاً وأحققوا في خلق مجموعة من الشخصيات المشوقة بالقدر ذاته؛ وهذا الاتجاه القصصي المميز لم يستمر في الدورية العظيمة الثانية في القرن الثامن عشر *The Gentleman's Magazine* - التي أسسها إدوارد كاف، الصحفي والناشر عام ١٧٣١.

جمعت هذه الدورية الشهيرة الهامة بين وظائف الصحافة السياسية وبين مؤونة من الزاد الأدبي الأشد تنوعاً، من «الدراسة غير المتحيزة في المقالات الأسبوعية المتنوعة» إلى «المقطوعات الشعرية المختارة» كما حاول كاف أن يصل إلى أذواق أكثر تنوعاً من تلك التي غذتها *The Spectator*؛ فعلاوة على المعلومات الجافة، قدّم زاداً متنوعاً إلى حد بعيد تراوح من تعليم فن الطبخ وحتى الفوازير. ونجح بصورة مدهشة، فقد قدر د. جونسون انتشار هذه الدورية بمشرة آلاف، وبين أن عشرين دورية على الأقل قلّدتها؛ في حين أكد كاف نفسه عام ١٧٤١ أنها كانت مقروءة «في كل مكان وصلته اللغة الإنجليزية، وأعاد طبعها مطابع كثيرة في بريطانيا العظمى، وإيرلندا، والمستعمرات»^(٥٦).

لما سمعان من السمات المميزة في *The Gentleman's Magazine* نجسنا في الرواية فيما بعد - المعلومات العملية عن الحياة المنزلية والجمع بين الفائدة والتسلية. كما أن الانتقال من *The Spectator* إلى *The Gentleman's Magazine* يكشف عن ظهور جمهور من القراء متحرر إلى حد بعيد من المعايير الأدبية التقليدية، وبذلك كان جمهوراً محملاً لشكل أدبي لا تكرسه الشرائع النقدية السائدة، فهذه الدورية ذاتها كانت «تسلية» لم يعرفها العصر الأغسطي إطلاقاً^(٥٧)، كما علّقت *The Grub street Journal* في النعي الهجائي لديفو. ولكن، رغم أن الصحافة أمدت جمهور القراء بكثير من القراء الجدد للأدب العلماني، إلا أن ذوق الجمهور في المعرفة، والفائدة، والمتعة، والقراءة السلسة لم يكن قد وجد شكله القصصي المناسب بعد.

ترمز *The Gentleman's Magazine* أيضاً إلى تغير هام في تنظيم جمهور القراء. فقد أوجد *The Spectator* أفضل الكتاب في ذلك الحين من أجل إرضاء ذوق الطبقة الوسطى، لكن ذلك يتم بنوع من الصدقة الأدبية، فأديسون وستيل كانا يجتهدان نمط حياة الطبقة الوسطى، لكنهما لم يكونا منها تماماً وحلال أقل من جيل واحد، تكتفت *The Gentleman's Magazine* عن توجه اجتماعي مغاير تماماً كان يديرها صحفي وناشر جرسور لكنه محدود الثقافة، وكانت تتزود بموادها بصورة أساسية من هواة وكتاب بالأجرة. ويشير هذا التغير إلى تطور كان ريتشاردسون نفسه - وهو عامل مطبعة ونسيب جيمس لوك الناشر وصاحب المكتبة الدوارة - ممثلاً هاماً له: وهذا التطور هو بروز أولئك المتعاطفين في أعمال بيع وتصنيع المنتجات الطباعية وتبوؤهم مكانة في المشهد الأدبي. والسبب الأساسي لهذا البروز وأصبح جيداً، فأقول المحسوبة الأدبية لدى البلاط والنبالة أدى إلى خلق هوة بين المؤلف وقراءه؛ وسرعان ما ردمت هذه الهوة على يد وسطاء في سوق الأدب، هم الناشر، أو الكتبيون كما كان يطلق عليهم عادة، الذين احتلوا موقعا استراتيجيا بين المؤلف وصاحب المطبعة، وبين هذين الأخيرين والجمهور.

ومع بداية القرن الثامن عشر، حقق الناشر، خاصة في لندن، حضوراً مالياً وشهرة اجتماعية، وأهمية أدبية أكبر بكثير مما حققة أسلافهم أو نظرائهم في الخارج. وكان من بين هؤلاء الناشرين عدد من الرجال ذوي الألقاب (سر جيمس هودغز، سر فرانسيس غوسلنغ، سر تشارلز كوربيت)، ومن أصحاب المقام الرفيع (هنري لينتوت)، وأعضاء في البرلمان (وليم ستراهان)، وانفق كثير منهم، مثل آل تانسون، برنارد لينتوت، روبرت دودسلي، وأندرو ميلار، مع شخصيات هامة في الحياة اللندنية. ولقد امتلك هؤلاء الناشر مع بعض أصحاب المطابع وتحكموا بكل قنوات الرأي الرئيسية، من صحف، ومجلات، ومجلات نقدية، الخ^(٥٨). وهذا الاحتكار الفعلي لقنوات الرأي جلب معه أيضاً احتكار الكتاب. فعلى الرغم من الجهود التي بذلتها «جمعية تشجيع المعرفة» من أجل إتاحة التقارب المستقل بين المؤلفين والجمهور، ظل «الكار»* طريقة النشر المثمرة الوحيدة بالنسبة للمؤلف. وكانت قدرة الناشرين في التأثير على المؤلفين والقراء عظيمة جداً بلارهب ولذلك من الضروري بحث ما إذا كانت هذه القدرة مرتبطة بنشوء الرواية بشكل من الأشكال.

كان الرأي في تلك الفترة مهتماً جداً بتأثير الناشرين الجديد، وكانت هنالك تأكيدات متكررة على أثره في تحويل الأدب ذاته إلى مجرد سلعة في السوق. وفي عام ١٧٢٥ عبر ديفو عن هذا الرأي بدقة باللغة: «صارت الكتابة... فرعاً هاماً جداً من التجارة الإنجليزية. فالناشر هو الصانعون الأسياد أو أرباب العمل. بينما الكثير من الكتاب والمؤلفين والناشرين، والكتاب الثانويين، وكل العاملين بالقلم والجبر هم العمال المستخدمون لدى أرباب العمل المذكورين آنفاً»^(٥٩) وديفو لا يشجب هذا التنجيز، في حين يفعل ذلك معظم الناطقين باسم المعايير الأدبية التقليدية وبلهجة حادة. وكثيراً ما أبدى غولد سميث، مثلاً، أساء الشديد: «لتلك الثورة المشؤومة التي حوكت الكتابة إلى حرفة يدوية؛ وحوكت الناشر إلى أصحاب مؤسسات وصرافي روائب لرجال النبوغ»^(٦٠). ومضى فيلنغ أبعد من ذلك، إذ ربط صراحة بين «هذه الثورة

* الكار: الحرفة، المهنة.. وهما مهنة النشر.

المشؤومة» والانحطاط الرهيب في المعايير الأدبية: وأكد أن «تجار الورق، أو من يطلق عليهم اسم ناشرين في العادة، يستخدمون «عمالاً مياومين» دون «مؤهلات في أي نبوغ أو معرفة»، وأشار أن نتائجهم قد ابتعدت تماماً عن الكتابة الجيدة من خلال عملية من نوع قانون غريشام،* تضطر الجمهور إلى «شرب عصير الماء... لأنها غير قادرة على إنتاج أي شراب آخر»^(٦١)،

ولم يكن حي غراب** سوى اسم آخر لهذه «الثورة المشؤومة». ولم يجد ساتسبري^(٦٢)، وكثيرون غيره، أي حرج في القول أن حي غراب، بمعنى من المعاني، ليس إلا خرافة، فالناشرون ودعموا عملياً كثيراً من المؤلفين بسخاء قاق ما قدّمته أية محسوبة. لكن حي غراب، بمعنى آخر، كان قائماً فعلاً، وللمرة الأولى. إن مانيه إليه بوب وأصدقائه هو انصياح الأدب للقوانين الاقتصادية لسياسية عدم التدخل***، الانصياح الذي اضطر الناشرين، بتضيق النظر عن أخواقهم الخاصة، لأن يتدبروا من أغبياء حي غراب كل ما يرغب الجمهور في شراؤه^(٦٣).

ولقد اعتبرت الرواية على نطاق واسع مثلاً نموذجياً للنوع المغشوش من الكتابة الذي يسمسه الناشرون لجمهور القراء. فـجيمس رالف، مثلاً، صديق فيلدنغ ومعارفه، كتب في حال المؤلفين (١٧٥٨):

النشر هو الصناعة التي يزدهر الناشر من خلالها: تدفعه أصول المهنة لأن يشتري برخص ويبيع بأعلى ما يمكن... وهو ينقذ طلباته التجارية وفقاً لمعرفته الدقيقة بتشكيلة السلع الأكثر رواجاً في السوق، ويحتفظ بصلاحيه مطلقة في تحديد زمن النشر، ونسب الأرباح. ويعتبر هذا بارومتراً جيداً لنوبات الطباعة؛ فالناشر الحصيف يستشعر لبض العصر، وتبعاً لهذا النبض، لا يصف الدواء، بل يغذي المريض بمادام المريض، قادراً على الابتلاع، يواصل هو الحقن، وعند أول عارض للغثيان، يبدل الجرعة، ومن هنا الابتعاد عن كل طاردات الريح السياسية، وإعطاء الدراج، على شكل حكايات، وروايات، ورومانسيات، الخ^(٦٤).

وفي الحقيقة، لم تكن العملية مقصودة ومباشرة كما يشير رالف. فقد كتب ذلك بعد النجاح الكبير لروايات ريتشاردسون وفيلدنغ والانتشار اللاحق للمكتبات الدوّارة، أي حين شرع كتاب حي غراب المستأجرون يكتبون الروايات ويترجمون الروايات الفرنسية بأجور مرتفعة لحساب ناشرين ومالكي مكتبات دوّارة مثل فرانسى وجون نوبل. وحتى في ذلك الحين، مع ذلك، لم يكن ثمة دليل كافٍ على أن الناشرين لعبوا دوراً مباشراً في الحث على كتابة الروايات، بل على العكس، إذا ما نظرنا إلى الأعمال التي شجعها الناشرون، لوجدنا أنهم كانوا يميلون أساساً إلى الأعمال الضخمة المشتملة على المعلومات مثل سيكلوبيديا إفرام تشامبرز (١٧٢٨)، ومعجم جونسون (١٧٥٥) وحياة الشعراء له نفسه (١٧٧٩ - ١٧٨١)، فضلاً عن كثير من المؤلفات العلمية والتاريخية، والتي أنفق عليها بسخاء كبير.

* القانون القائل بأن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة.

** Grub حي لندي يقطعه فقراء المؤلفين، وأصبح رمزاً لجماعة المؤلفين المحقرين والمستأجرين.

*** Laissez-Faire مبدأ يقاوم التدخل الحكومي في الشؤون الاقتصادية إلا بمقدار ما يكون ذلك التدخل ضرورياً لصيانة الأمن وحقوق الملكية الشخصية.

صحيح أن اثنين من الناشرين: تشارلز يفنغتون وجون أسبورن، طلبا من ريتشاردسون تأليف عمل يكون بمثابة الدليل المبسط للكتابة الأدبية الدارجة، وبالتالي أملاه بالقوة اللغوية البليغة لكتابة باميليا. لكن باميليا ذاتها كانت ضرباً من المصادفة؛ وريتشاردسون، الذي كان مصرّاً على المقتضى الأدبي، عثر عن دهشته حيال «نجاحها الغريب» وباع ثلثي حقوق النشر والتأليف لقاء عشرين باوند، ولو أنه صار أكثر حكمة فيما يتعلق بروايته اللاحقتين^(٦٥). أما بالنسبة لتجربة فيلدنغ العسيفة جوزيف أندروز فقد كان الأمر مختلفاً، إذ لم تكن أبداً نتيجة لتشجيع الناشرين، والمعروف أن فيلدنغ ذهب حين عرض عليه الناشر ميلار مائتي باوند لقاء المخطوطة وعدد من القطع الأدبية الصغيرة^(٦٦). ويؤكد هذا أنه لاميلار ولا أي واحد غيره سبق له أن شجع فيلدنغ على اتخاذ هذا المنحى الأدبي الجديد من خلال التلويح بأنه منحى مربح، رغم تشجيع ميلار، بعد النجاح العظيم الذي حققته باميليا وتخطيها رواية فيلدنغ الأولى من حيث المبيع.

ولكن، إذ لم يكن الناشر قد فعلوا إلا القليل أو لم يفعلوا شيئاً على طريق نشوء الرواية بصورة مباشرة، يبقى هنالك بعض الدلائل على مساعدتهم في تطور واحد من التجديدات التقنية المميزة للشكل الجديد - التفصيل المسهب في الوصف والشرح - كما أنهم مكثوا ديفور وريتشاردسون من تحقيق استقلال واضح عن التقليد النقدي الكلاسيكي، الأمر الذي كان لاغنى لثأرتهما الأدبية. وليست مساعدة الناشرين هذه إلا نتيجة غير مباشرة لدورهم في إبعاد الأدب عن سيطرة المحسوبة وجعله تحت سيطرة قوانين السوق.

حين لم يعد هدف الكاتب الأساسي إرضاء الزبائن والنخبة الأدبية، بدأت اعتبارات أخرى تنال أهمية جديدة. ويبدو أن اثنين، على الأقل، من هذه الاعتبارات قد شجعا المؤلف على الإسهاب: أولاً، الكتابة الواضحة تماماً والمتصفة بالحشو والزيادة تساعده قراء الأقل ثقافة على فهمه بسهولة؛ وثانياً، بما أن الناشر، وليس الزبون، هو الذي يكافئه، أصبحت السرعة والفزارة ميزتين اقتصاديتين بارزتين.

ولقد أشار غولد سميث إلى هذه النزعة الثانية عندما بحث العلاقة بين الناشر والمؤلف في كتابة بحث في الوضع الحالي للمعرفة (١٧٥٩): «لعله من غير الممكن تصور اتفاق أكثر إساءة للذوق من هذا الاتفاق. إن من مصلحة الطرف الأول أن لا يتأخّر للكتابة إلا القليل، أما الآخر فمن مصلحته أن يكتب إلى أقصى ما يمكن»^(٦٧). وتجد نظرة غولد سميث هذه بعض ما يؤكددها في حقيقة أن الإسهاب في الكتابة لأسباب مادية أصبح تهمة بوعية شائعة جداً في أوائل القرن الثامن عشر، وعلى سبيل المثال، فقد أشار جون وستلي غاضباً إلى أن طول النفس في الكتابة لدى إسحق واطسن وإلى درجة الإملال «هو من أجل المال»^(٦٨). وإمكانية أن تكون هذه النزعة قد أثرت في نشوء الرواية تجد بعض الدعم في حقيقة أن تهماً مماثلة قد وجهت إلى كل من ديفور وريتشاردسون.

كانت النتيجة الأبرز لتطبيق المقياس المادي بالدرجة الأولى على الإنتاج الأدبي هي تفضيل النشر على الشعر وروضح فيلدنغ في إميليا (١٧٥١) هذه العلاقة حين يكتب: «الصفحة هي الصفحة بالنسبة للناشرين، سواء ملئت نثراً أو شعراً، لافرق»^(٦٩). وبالتالي، فإن ساكن حي غراب، إذ يجد في القوافي «أشياء عويصة»، يتحول من كتابة الشعر إلى المجالات وينهمك في كتابة الروايات. وذلك لسببين: الأول، هو أن «كتابة الرومانس هي الفرع الوحيد الجدير بأن يتابع في أشعالاته»؛ والثاني، لأنه «أسهل عمل في العالم بالتأكيد»؛ ويمكنك أن تكتبه بالسرعة التي تجري فيها القلم على الورق.

ولقد انقضى من حياة ديفو فترة طويلة قبل أن يتبع هذا السيل ؛ إذ تحول من الشعر الهجائي إلى النثر الذي اقتصر عليه تقريباً بعد ذلك. وكان هذا النثر ملساً غزيراً، عفويّاً، بالطبع - وهذه هي الخصائص المنسجمة إلى حد بعيد مع كل من نمط السرد في رواياته والمردود المادي الأقصى لاشتغاله بالقلم. وفي حين تتطلب الرشاقة اللغوية، وتعقد البناء الأدبي، وتركيز الأثر. وقتاً وجهداً كبيرين في التنقيح، يبدو أن ديفو تعامل مع المسائل المادية بتطرف منقطع النظر واعتبر التنقيح أمراً لا يتولاها إلا مقابل مكافأة مجزية. وهذا ما أكد عليه المحرر المجهول لطبعة عام ١٧٣٨ من كتاب ديفو الحرفي الإنجليزي البار، حين كتب عن مؤلفات ديفو أنها «عموماً... معتّبة ومستهبة إلى حد بعيد» وأضاف «لا تتزاع عمل كامل من بين يديه، من الضروري إعطاؤه بسخاء على كل صفحة كي يكتبها بأسلوبه الخاص، ونصف مادفع له كي يشدّ زوائدها، أو يزيلها». (٧٠).

وهناك نوع من التشابه في حالة ريتشاردسون، مع أن الحافظ المادي كان أقل إلحاحاً. ففي عام ١٧٣٩ أثبت صديقه د. جورج تشين على تفكيره، مثل الناشرين، بأن «قيمة الكاتب بعدد صفحات» (٧١). كما أن شينستون كتب، بعد ذلك، في معرض حديثه عن كلاريسا، أن ريتشاردسون «أطال في الكتابة إطالة مفرطة دون ضرورة... وما كان ليفعل ذلك لولا أنه صاحب مطبعة فضلاً عن كونه مؤلفاً»، وأضاف مثبّثاً على واقعية ريتشاردسون دون أن يقصد ذلك: «ليس هنالك ما يبرّر هذا التفصيل سوى الحقيقة، كما لو أننا في محكمة عادلة» (٧٢).

لم يقطع ديفو وريتشاردسون مع المعايير الأدبية الكلاسيكية في قضية الأسلوب النثري وحسب، بل فعلاً ذلك في كل جانب تقريباً من جوانب رؤيتهم للحياة، وفي التقنيات التي جسّد من خلالها هذه الرؤية. وهنا، أيضاً، كانا تعبيراً عن التغيرات العميقة في السياق الاجتماعي للأدب، والتي أضغفت إلى حد بعيد هبة المعايير النقدية السائدة.

عند منتصف القرن الثامن عشر تماماً كيف تورد توازن القوى الجديد عملية إمداد كل من النقاد والأدباء بعناصر جديدة. وبعثاً لما كتبه فيلدينغ في *Covent Garden Journal* (١٧٥٢)، فإن عالم الأدب كله أصبح «ديمقراطياً، بل وفوضوياً صرفاً» ؛ ولكم بعد هنالك من يدافع عن القوانين القديمة، حيث تولّت مهام النقد مجموعة ضخمة من المخالفين للقواعد والأصول؛ قبلوا «في ميدان النقد دون معرفة كلمة واحدة في القوانين القديمة» (٧٣). وبعد ذلك بعام أشار د. جونسون في *The Adventurer* إلى أن المخالفين للقواعد والأصول رمّخوا أقدامهم: في حقل التأليف أيضاً؛ «يمكننا أن نطلق على العصر الحالي، وبصورة ملائمة إلى حد بعيد، اسم عصر المؤلفين، حيث لم يندفع في أي وقت آخر رجال من كل درجات المقدرة، وكل أنواع الثقافة، وكل المهن والاختصاصات، وبحماسة عارمة إلى الطباعة». ثم أضاف مؤكداً على الفرق بين الماضي والحاضر: «كان عالم الكتابة متروكاً في السابق لأولئك الذين افترض تحصيل معرفة لا يمكن للقسم المشغول من البشر أن يملكوها» (٧٤).

ومن بين الكتاب المتحلّلين من التركة القديمة، والذين لم يعرفوا إلا القليل أو لا شيء عن «القوانين القديمة» في الأدب، يجب بالتأكيد أن نعدّ ديفو وريتشاردسون عيّتين نموذجيتين للقسم المشغول من البشر في القرن الثامن عشر. فقد حملوا أفكاراً وثقافة لا يمكن لها أن تحظى بأي إعجاب لدى سدة المصير

الأدبي؛ وعندما نسترجع كم كانت وجهة النظر الكلاسيكية مناوئة لمقتضيات الواقعية الشكلية، يتضح لنا أن ولاءها المغاير كلياً كان الشرط الأساس لتجليدهما الأدبي. ولقد استنتجت السيدة تشابون من مثال ريتشاردسون مايلي: «لا يمكن إلا للجاهل أن يقدم الآن شيئاً أصيلاً؛ فكل من ذاك النوع هو سلطة راسخة، ولا تهتم بالشيء المؤلف»^(٧٥). أما ديفو وريتشاردسون فكانا متحررين إلى حد بعيد بحيث أمكنهما تقديم «الشيء المؤلف» وبالطريقة التي يرغبانها قياساً بالكتاب في فرنسا، مثلاً، حيث الثقافة الأدبية كانت مازال مقصورة على البلاط بالدرجة الأولى؛ وربما لهذا السبب تمكنت الرواية في إنجلترا أن تنجز القطيعة مع القص السابق باكراً أو بصورة أشد اكتمالاً في الأسلوب والمحتوى.

وأخيراً، فإن إلغاء الناشرين للمحسوبة، واستقلال ديفو وريتشاردسون اللاحق عن أدب الماضي، ليست سوى انعكاسات لسمة أوسع وأكثر أهمية من سمات عصرهما - القوة العظيمة لدى الطبقة الوسطى ككل وثقتها بنفسها. كما أن ديفو وريتشاردسون كانا على تماس مباشر مع الاهتمامات والمدارك الجديدة لدى جمهور القراء. ولم يكن عليهما كحرفيين لندنيين من الطبقة الوسطى سوى الاحتكام إلى معاييرها الخاصة في الشكل والمضمون كي يتأكدا أن ما كتبا سوف يروق الجمهور الواسع. ولعل هذا أبرز وأهم تأثير تركه التغير في تركيب جمهور القراء، والدور المهيمن للناشرين، على نشوء الرواية؛ لامن حيث استجابة ديفو وريتشاردسون لحاجات جمهورهما الجديد، بل من حيث قدرتهما على التعبير عن تلك الحاجات من الداخل وبحرية أكبر مما كان ممكناً في السابق.

- London, 1904, P. 26. See also Helen Sand Hughes, *The Middle Class Reader and The English Novel*, JEGP, XXV (1926), PP. 362 - 78 (١)
- Cit. A. S. Collins, *The Profession of Letters* (London, 1928), P. 29. (٢)
- J. Sutherland, "The Circulation of Newspapers and Literary Periodicals, 1700 - 1730", *Library*, 4 th ser , XV (1934), PP. 111 - 13. (٣)
- A. S. Collins, *Authorship in The Days of Johnson* (London, 1927), P. 255. (٤)
- No. 10 (1711). (٥)
- Swift, *Journal to Stella*, 28 January 1712. (٦)
- Collins, *The Profession of Letters*, P. 21 (٧)
- E. Carpenter, *Thomas Sherlock* (London, 1936), PP. 286 - 7. (٨)
- Collins, *Authorship*, P. 236. (٩)
- R .A. Austen - Leigh, "William Strahan and His ledgers" , *Library*, 4 th ser., III (1923), P. 272. (١٠)
- Marjorie Plant, *The English Book Trade* (London, 1939), P. 443 (١١)
- Lives of The Poets*, ed. Hill (Oxford, 1905), III, P. 19. (١٢)
- Confessions* (London, 1804), P. 175. (١٣)
- Travels*, ed. matheson (London, 1924), P. 30. (١٤)
- M. G. Jones, *The Charity School Movement...* (Cambridge, 1938), P. 332. (١٥)
- Dorothy Marshall, *The English Poor in The Eighteenth Century* (London, 1926), PP. 27 - 9, 76 - 7. (١٦)
- Jones, *The Charity School Movement*, PP. 80, 304. (١٧)
- "*Essay on Charity and Charity Schools*", *The Fable of The Bees*, ed Kaye (Oxford, 1924), I, 288. (١٨)
- Poems On Several Occasions: Written by Stephn Duck...*, 1730, P. iv (١٩)
- Jones, *The Charity School Movement*, P. 332, J. L. and Barbara Hammond, *The Town Labourer, 1760 - 1832* (London, 1919), PP. 54 - 5, 144- 7. (٢٠)
- In Natural and Political Observations and Conclusions upon The State and Condition of England*, 1696. (٢١)
- Review*, vi (1709), No. 36. (٢٢)
- J. H. Habakkuk, "English Land Ownership, 1680 - 1740", *Economic History Review*, x (1940), PP 2 - 17. (٢٣)
- M .D. George, *London Life in The 18 th century* (London, 1926), P. 2. (٢٤)
- On This difficult subject, See E. W. Gilboy, *Wages in 18 th Century England* (Cambridge, Mass, 1934), PP. 144 ff. (٢٥)

- Robinson Crusoe Examined and Criticized. Dutton (London and Paris, 1923), PP. 71 - 2. (26)
- Johnson, "Pope" Lives of the Poets, ed. Hill, III, iii (27)
- See especially Hilda M. Hamlyn, Eighteenth - Century Circulating Libraries in England", Library, 5th ser., I (1946), P 197. (28)
- Mrs Griffith, Lady Barton (1771), Preface. (29)
- Cit. John Tinnon Taylor, Early Opposition to the English Novel (New York, 1943), P. 25. (30)
- Fanny Burney, Diary, 26 March 1778. (31)
- No 155. (32)
- Act 11. (33)
- Letters and Works, ed Thomas (London, 1861), I, p. 203 ; II, pp.225 -6, 305. (34)
- A Sketch of Her Life..., ed. Seeley (London, 1908), P. 22 (35)
- Letters Describing the Character and Customs of the English and French Nations (1726), P. II. (36)
- A Foreign View of England, trans, Van Muyden (London, 1902), P. 206. (37)
- Kalm's Account of His Visit to England..., Trans. Lucas (London, 1892.), P. 326. (38)
- The End of Time, Life and Choice Works of Isaac Watts, ed Harsha (New York, 1857), P. 322. (39)
- Improvement of the Mind (New York, 1885), PP. 51, 82. (40)
- P. 29 (41)
- George, London Life, P. 289. (42)
- A. D. McKillop, Samuel Richardson: Printer and Novelist (Chapel Hill, 1936), p. 5. (43)
- Memoirs, 1830, P. 65. (44)
- Pamela, Everyman Edition, I, P. 65. (45)
- No. 60. (46)
- 1729 ed., I, xiv. (47)
- Frank Mott Harrison, "Editions of Pilgrim's Progress", Library, 4 th ser., xxi (1941), p. 73. (48)
- I am indebted for These figures to Ivor W. J. Machin's unpublished doctoral dissertation, "Popular Religious Works of the Eighteenth Century: Their Vogue and Influence" (University of London, 1939), PP. 14 - 15, 196 - 218. (49)
- Mochin, P. 14.
- Introductory Letter, "To The Rev. Mr Jonathan Duntwich". (50)
- Tatler, No. 64 (1709) (51)
- Diary and Correspondence of Philip Doddridge (London, 1829), i, P. 152. (52)
- Literary Essays (London, 1923), P. 651. (53)
- Estimate of The Value and Influence of Works of Fiction in Modern Times", Works, ed. Nettleship, iii, p. 27. (54)
- Lennart Carlson, The First Magazine (Providence, R. I., 1938), (55)
- PP. 62 - 3, 77, 2. (56)
- No. 90 (1731). (57)
- See Stanley Morison, The English Newspaper (Cambridge, 1932), PP. 73 - 5, 115, 143 - 6 ' B., C. Nangle, The Monthly Review, 14th Series, 1749 - 1789 (Oxford,

1934), P. 156.	
Applebee's Jurnal, 31 July 1725, cit William Lee, <i>Life and Writings of Daniel Defoe</i> (London, 1869), III, P. 410.	(69)
"The Distresses of a Hired Writer", 1761, in <i>New Essays</i> , et Crane (Chicago, 1927), P. 135.	(70)
True Patriot, No. I, 1745.	
"Literature", <i>Social England</i> , ed H. D. Traill and J. S. Mann (London, 1904), v, PP. 334 - 8.	(71)
Letters of Doctor George Cheyne to Richardson, 1733 - 1743, ed Mullett (Columbia, Missouri, 1943), PP. 48, 51- 2.	(72)
P. 21.	(73)
See McKillop, Richardson, PP. 16, 27, 293 - 4.	(74)
Cross, Fielding, I, PP. 315-6.	(75)
Works, ed Cunningham (New York, 1908) vi, PP. 72 - 3	(76)
A. P. Davis, Isaac Watts (New york, 1943), P. 221.	(77)
BK. VIII, Ch. 5.	(78)
4th ed.	(79)
Letters to Richardson, ed. Mullett, P. 53.	(80)
Letters, ed. Mallam (Minneapolis, 1939), P. 199.	(81)
Nos. 23, 1.	(82)
No. 115.	(83)
Posthumous Works...., 1807, I, p 176.	(84)

الفصل الثالث

روبينسون كروزو، الفردانية والرواية

يستند اهتمام الرواية الجذبي بالحيوات اليومية للبشر العاديين إلى شرطين عامين أساسيين: أولاً، على المجتمع أن يقيم كل فرد عالياً بما يكفي لاعتباره موضوعاً لأدبه الرصين؛ وثانياً، لا بد من وجود تنوع كافٍ في المعتقد والسلوك بين البشر العاديين بحيث يكون الوصف التفصيلي المتعلق بهم مشوقاً للبشر العاديين الآخرين، قراء الروايات. ولعلّ أياً من شرطي وجود الرواية هذين لم يتحقق بصورة واسعة تماماً؛ إلا مؤخراً جداً، فكلاهما يستند إلى ظهور مجتمع يتميز بذلك المعتقد الهائل في العوامل المتواكفة التي يشير إليها مصطلح «الفردانية».

وحتى كلمة «الفردانية» حديثة، لا تعود إلا إلى منتصف القرن التاسع عشر. ومع أنه في كل العهود، بلارهب، وفي كل المجتمعات، كان بعض البشر «فردانيين» بمعنى أنهم كانوا متمركزين على ذاتهم egocentric، أو متوحدين، أو منعتقين بصورة واضحة من المعتقدات والعادات السائدة؛ إلا أن مفهوم الفردانية ينطوي على ما هو أبعد من ذلك بكثير. فهو يفترض أن المجتمع يرّمته محكوم في المقام الأول بفكرة الاستقلال الفعلي لكل فرد عن بقية الأفراد وعن الولاء المتعدد الأشكال للأساليب القديمة في الفكر والعمل والتي تشير إليها كلمة «تقليد» - والتقليد قوة اجتماعية دوماً، وليست فردية. ومن الواضح أن وجود مجتمع كهذا يستند، بدوره، إلى نمط خاص من التنظيم الاقتصادي والسياسي وإلى إيديولوجيا ملائمة؛ وبعبارة أدق، إلى تنظيم اقتصادي وسياسي يتيح لأعضائه مجالاً واسعاً للخيارات في أفعالهم، وإلى إيديولوجيا قائمة بالدرجة الأولى، لاعلى تقليد الماضي، بل على استقلال الفرد، بغض النظر عن وضعه الاجتماعي أو قدرته الشخصية. ومن المتفق عليه عموماً أن المجتمع الحديث فرداني على نحو استثنائي في هذه المناحي، وأن من بين الأسباب التاريخية لبروغيه هنالك سببان لهما أهمية فائقة - نشوء الرأسمالية الصناعية الحديثة وانتشار البروتستانتية*، خاصة بأشكالها الكالفنية** والبيوريتانية.

* البروتستانتية: الحركة الإصلاحية الشهيرة في الدين المسيحي، وقد عرفت هذه الحركة عدداً من الكنائس مثل الإنجيلية، المعمدانية، المشيخية... الخ. ولقد تراكمت البروتستانتية مع ولادة وتطور العلاقات الرأسمالية...

** الكالفنية: مذهب كالفن اللاهوتي البروتستانتي (١٥٠٩ - ١٥٦٤) القائل بأن قدر الإنسان مرسوم قبل ولادته. وهي حركة إصلاح ديني انتشرت في فرنسا أول الأمر ثم في سويسرا وغيرها.

جلبت الرأسمالية زيادة عظيمة في التخصص الاقتصادي ؛ وهذا التخصص متراكباً مع بنية اجتماعية أقلّ صلابة وبتجانساً، ومع نظام سياسي أقلّ استبداداً وأكثر ديمقراطية، زاد بشكل هائل حرية الفرد في الاختيار. وبالنسبة لأولئك الخاضعين تماماً للنظام الاقتصادي الجديد لم تعد العائلة، ولا الكنيسة، ولا الطائفة الحرفية ولا الناحية، أو أية وحدة جمعية أخرى، هي الوحدة الفاعلة، وإنما الفرد: صار هو وحده بالدرجة الأولى مسؤولاً عن تحديد أدواره الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية والدينية.

ومن العسير أن نحدد متى بدأ هذا التغير في التوجه يؤثر على المجتمع ككل - ربما ليس قبل القرن التاسع عشر. لكن من المؤكد أن الحركة بدأت قبل ذلك بكثير ففي القرن السادس عشر أطلق الإصلاح ونشوء الدول القومية تحدياً حاسماً وجه التجانس الاجتماعي الراسخ للعالم المسيحي القروسطي، وه لأول مرة، واجهت الدولة المطلقة الفرد المطلق، كما تقول عبارة مايتلاند الشهيرة. أما خارج المجال السياسي والديني فقد كان التغير بطيئاً، ويبدو أن البنية الاجتماعية والاقتصادية الفردانية حقاً لم تقم وتباشر تأثيرها على جزء هام من السكان، وليس على غالبيتهم، إلا بعد تطور أبعد للرأسمالية الصناعية، خاصة في إنجلترا والبلدان الواطئة.

وعلى الأقل، من المتفق عليه عموماً أن أسس النظام الجديد كانت كامنة في الفترة التي أعقبت مباشرة ثورة ١٦٨٨ المجيدة. حيث كانت الطبقات التجارية والصناعية، والتي هي العوامل الأولى في خلق النظام الاجتماعي الفردي، قد حققت قوة سياسية واقتصادية عظيمة ؛ وانعكست هذه القوة في حقل الأدب. وكما رأينا، فقد أصبحت الطبقات الوسطى في المدن أكثر أهمية بكثير من غيرها بين جمهور القراء، وفي الوقت ذاته بدأ الأدب ينظر إلى الحرفة، والتجارة، والصناعة باستحسان. وكان هذا تطوراً جديداً دون ريب، فالكتاب السابقون، مثل مبنسر، شكسبير، دن، بن جونسون، ودريدن، مالوا إلى مساندة النظام الاقتصادي والاجتماعي التقليدي وهاجموا كثيراً من أعراض الفردانية الناشئة. أما مع مطلع القرن الثامن عشر فراح أديسون، وستيل وديفو يصمون بالموافقة الأدبية على أبطال الفردانية الاقتصادية الجديدة وينزع من التباهي.

كان التوجه الجديد واضحاً وبالقدر ذاته في الحقل الفلسفي. تجرّيبو القرن السابع عشر الإنجليز العظماء كانوا فرديين إلى حد بعيد في تفكيرهم السياسي والأخلاقي كما في الأستمولوجيا. فقد أمل بكون أن يبدن منطلقاً جديداً في النظرية الاجتماعية بتطبيق منهجه الاستقرائي على ركائز من المعطيات الواقعية المتعلقة بعدد هائل من الأفراد المحددين^(١) ؛ وهوبز أيضاً، وقد شعر أنه معني بموضوع لم يقارب على نحو ملائم من قبل، أقام نظريته السياسية والأخلاقية على التكوين السيكولوجي للفرد المتمركز حول ذاته أساساً^(٢) ؛ أمام لوك في كتابه بحثان في الحكم (١٦٩٠) فقد شاد منظومة متميزة في التفكير السياسي قائمة على ثبات حقوق الفرد وعلم إمكانية إبطالها، على التقيض من المنظومات التقليدية للكنيسة، أو العائلة أو الملك. وكون هؤلاء المفكرين طليعة سياسية وسيكولوجية للفردانية الناشئة، علاوة على كونهم رواد نظريتهم في المعرفة، يشير إلى مدى الارتباط الوثيق بين توجهاتهم الجديده بعضها ببعض وبتجديدات الرواية. فكما كان هنالك توافق أساسي بين الطبيعة غير الواقعية للأشكال الأدبية عند الإغريق، ورؤيتهم

الأخلاقية الاجتماعية، أو المدنية، ومرجعيتهم الفلسفية إلى الكلي، هكذا تماماً تخالفت الرواية الحديثة بقوة مع الأستمولوجيا الواقعية للعصر الحديث من جهة، ومع فردانية بنيته الاجتماعية من جهة أخرى. وفي كل المجالات الأدبية، والفلسفية، والاجتماعية انزاح تماماً التركيز الكلاسيكي على المثالي، والكلي، والمشارك، واحتل المحدد المتميز، والمحسوس المترك، والفرد المستقل بذاته حقل الرواية الحديث.

ولقد عبر ديفو، الذي تشترك رؤيته الفلسفية في كثير من الجوانب مع رؤية التجريبيين الإنجليز في القرن السابع عشر، عن عناصر متعددة في الفردانية بصورة أكثر اكتمالاً مما لدى أي كاتب سابق، كما قدم في أعماله شرطاً فلماً للصلة بين الفردانية بأشكالها العديدة ونشوء الرواية. وتبدو هذه الصلة بوضوح زائد وشامل على نحو خاص في روايته الأولى روينسون كروزو.

(٢)

(١) استفاد كثير من المنظرين الاقتصاديين وعلى نحو ملائم تماماً من روينسون كروزو كمثال توضيحي لـ *homo economicus* * وكما كانت «الأمة» ** رمزاً لطريقة التفكير المشتركة المطابقة للمجتمعات السابقة، هكذا رمز الإنسان الاقتصادي إلى الرؤية الجديدة للفردانية في جانبها الاقتصادي. ومع أن آدم سميث حمل وزر ابتكاره ؛ إلا أن هذا المفهوم أقدم بكثير عملياً، لكنه لم يصح بمثابة التجريد المعبر عن فردانية النظام الاقتصادي ككل إلا عندما بلغت فردانية ذلك النظام مرحلة متقدمة من التطور.

وروينسون كروزو، مثل بقية الشخصيات الرئيسية عند ديفو، مول فلاندرز، وروكمانا، والكولونيل جاك، والكابتن مينغلتون، هو تجسيد للفردانية الاقتصادية قلماً يحتاج إلى إثبات. فكل أبطال ديفو يسعون وراء المال، الذي يدعى «القاسم المشترك العام للعالم» (٣) وهم يسعون خلفه بطريقة منهجية تبعاً لحسابات الربح والخسارة التي اعتبرها ماكس فيبر السمة التقنية المميزة للرأسمالية الحديثة. (٤) ونلاحظ أن أبطال ديفو ليسوا بحاجة أبداً لتعلم هذه التقنية ؛ فهي تجري في عروقهم، مهما تكن ظروف ولادتهم وتربيتهم، وهم يطمعون دوماً على مخزونهم الحالي من المال والبضائع أكثر من أي شخصيات قصصية أخرى. كما أن ضمير المحاسب أو ماسك الدفاتر عند كروزو يحظى بأولوية حقيقية على أفكاره وعواطفه، وعندما يقدم وكتبه في ليسون ١٦٠ مويديراً *** برسم الأمانة كي يخفف من مصاعبه الماجلة، يروي كروزو: «بالكاد استطعت أن أمسك عن البكاء بينما هو يتكلم؛ وباختصار، أخذت ١٠٠ مويديراً، وطلبت قلماً وسجراً لأعطيه إيصالاً بها» (٥).

والخامسة ليست بعد سوى وجه واحد من أوجه المركزية في النظام الاجتماعي الحديث. فمدنيتنا

* الإنسان الاقتصادي.

** body politic الأمة (بوصفها وحدة سياسية خاضعة لحكومة)

*** المويدير moidore، عملة ذهبية برتغالية قديمة.

برمتها قائمة على العلاقات التعاقدية الفردية، بعكس العلاقات غير المؤقتة، التقليدية، والجمعية في المجتمعات السابقة، وفكرة العقد هذه لعبت دوراً بارزاً في التطور النظري للفردانية السياسية. فقد تشكلت على نحو بارز في الصراع ضد آل ستيوارت*، وتكرست في منظومة لوك السياسية. وقد اعتقد لوك، علاوة على ذلك، أن العلاقات التعاقدية ملزمة حتى في الحالات العادية^(٦)؛ ونلاحظ أن كروزر يسلك مثل واحد من أتباع لوك الأخير - فعندما يقدّ آخرون إلى الجزيرة يجبرهم على قبول سلطانه بعقود مكتوبة تقرّ حكمه المطلق (رغم علمنا أن الحبر قد نفذ لديه)^(٧).

لكن أولوية الحافز الاقتصادية، والتجمل المتأصل للمحاسبة وشرعة العقد، ليست أبداً القضايا الوحيدة التي يكون فيها روينسون كروزر رمزاً للسيرورات المرافقة لنشوء الفردانية الاقتصادية. فأقنمة hypostasis الحافز الاقتصادي تستلزم، منطقياً، تبخيس أساليب التفكير، والإحساس، والسلوك الأخرى؛ وهكذا ضعفت كل أشكال العلاقة الجمعية التقليدية، العائلة، والطائفة الحرفية، والقرية، والشعور القومي، وكذلك المزايم المنافسة للإنتاج والمتعة الفرديين الاقتصاديين، متروكة بين الخلاص الروحي ومسرات الاستجمام والترفيه عن النفس^(٨).

إن إعادة التنظيم الشاملة هذه لمقومات المجتمع البشري تنزع إلى المحو حيثما تصبح الرأسمالية الصناعية قوة مهيمنة في البنية الاقتصادية^(٩)، وقد اتضحت هذه العملية باكراً على نحو خاص في إنجلترا. ومع منتصف القرن الثامن عشر أصبحت شيئاً مألوفاً تماماً. وإليك كيف صور غولد سميث، مثلاً، ما اقترن مع الحرية المتبججة لانجلترا في قصيدته الرحالة (١٧٦٤):

بالحرية الإنجليز الباهظة،

أبعدت الإنسان عن الإنسان، ومزقت أواصر المجتمع؛

اللوردات ضيعوا الشأن نهضوا وحدهم،

كل ما يمت للحياة، ولطفها مجهول؛

وعبر قيود الطبيعة الواهنة،

تقارع العقول العقول، بين كبر وفر...

وليس بالأسوأ هنا. فكلما انحلت قيود الطبيعة،

ترنح الواجب، والشرف، والحب،

وراحت الروابط الزائفة، روابط القانون والثروة،

تخشد قواها، وتفرض رعيها العنيد.^(١٠)

* آل ستيوارت: أسرة حكمت اسكتلندا من ١٣٧١ إلى ١٦٠٣ وبريطانية واسكتلندا من ١٦٠٣ إلى ١٧١٤.

بخلاف غولدسميث، لم يكن ديفو عدواً للنظام الجديد- بل العكس تماماً ؛ مع أن في روبنسون كروزو كثيراً مما يؤيد لوحة غولدسميث، كما في معالجة ديفو لبعض العلاقات الجمعية كالعائلة أو الأمة، مثلاً.

ففي معظم الحالات، أبطال ديفو إما دون عائلة، مثل مول فلاندرز، أو الكولونيل جاك، أو الكابتن منفلتون، أو أنهم يهملونها في مرحلة باكراً ولا يعودون إليها أبداً، مثل روكسانا وروبينسون كروزو، لكن يجب ألا ننفي أهمية زائدة على هذه الحقيقة، لأن قصص المغامرة تقتضي غياب الروابط الاجتماعية. ويبقى أن البطل، في روبنسون كروزو على الأقل، له منزل وعائلة، يغادرهما للسبب المألوف لدى الإنسان الاقتصادي - ضرورة تحسين وضعه المادي. «شيء ما قدرني في ذلك الليل إلى الطبيعة» يدعو إلى البحر والمغامرة، بدلاً من «المكوث للعمل» في المنزلة الاجتماعية التي ولد فيها - والتي يدعوها كروزو «المنزلة العليا للحياة الوضيعة» ؛ مستخفاً بما يذله أبوه من مديح لهذا الوضع. وفيما بعد نراه ينظر إلى هذه «الرغبات الجامحة» ، وإلى هذا الاستياء من «الحالة التي وضعه فيها الرب والطبيعة» باعتبارها «خطيئته الأصلية» (١١). وعلى أية حال، فإن النقاش الذي دار بينه وبين أبويه في ذلك الوقت لم يكن حول واجب البتة أو الدين، وإنما عن السبيل الأكثر فائدة مادياً، أهو الذهاب أم المكوث؛ والطرفان كلاهما أقر المبرر المادي باعتباره الأساس. وكروزو، بالطبع، يكسب من «خطيئته الأصلية» ويصبح أغنى من والده.

إن «الخطيئة الأصلية» لكروزو هي في الحقيقة ذلك النزوع الدينامي للرأسمالية ذاتها، والذي لا يستهدف أبداً مجرد الإبقاء على الـ *status quo* * وإنما تغييره المضطرب. ومغادرة البيت، من أجل تحسين القسمة التي ولد عليها المرء، هي سمة حيوية في نموذج الحياة الفردي. ويمكن اعتبارها بمثابة التجسيد الاقتصادي والاجتماعي للقلق *uneasiness* الذي جعله لوك مركز منظومة التحفيز لديه (١٢)، هذا القلق الذي كان وجوده، من وجهة نظر باسكال المناقضة تماماً، مؤشراً على التعاسة الراسخة للإنسان الفاني. كتب باسكال، «كل شقاء بني البشر ينبع من حقيقة واحدة وحيدة، هي أنهم لا يستطيعون المكوث هارئين في أماكنهم» (١٣). أما بطل ديفو فلن يوافق على هذا أبداً. وهو يخبرنا، حتى بعد أن يتقدم به العمر، أن «... لاشيء يعادل أو يضاهي النشاط والتجارة، فالكسب العظيم، كما أعتقد، فيه متعة، وفيه مسرة أكبر دون شك مما في الجلوس ساكنين، هذا الجلوس الذي هو عندي الوجه الأنعس للحياة» (١٤). وهكذا، في مغامرات إضافية ينطلق كروزو في أوديسة أخرى مريحة.

إذاً، إن النزوع الأساسي للفردانية الاقتصادية يمنع كروزو من صرف اهتمام كبير بالروابط العائلية، سواء كاهن أو كزوج. وهذا يتناقض مع إلحاح ديفو الشديد على الأهمية الاجتماعية والدينية للعائلة في أعماله التعليمية الوعظية مثل مدرّس العائلة ؛ لكن رواياته لا تعكس النظرية، بل الممارسة وهي لا تعطي لهذه الروابط إلا دوراً ثانوياً تماماً، ومعرفة إجمالاً.

كما أن التمتع العقلاني للمرء في مصلحته الخاصة يقوده لأن يكون أقلّ تقيداً بالروابط القومية كما بالروابط العائلية. ولا شك أن ديفو يقيم الأفراد والبلدان على السواء من حيث حسناتهما الاقتصادية

* باللاتينة في النص الأصلي: الوضع الراهن.

بالدرجة الأولى. ولذلك نجد أن واحداً من أقواله الوطنية يتخذ شكلاً مميزاً من ادعاء أن مواطنيه يحققون في الساعة الواحدة أعظم مما يحققه عمال أي بلد آخر^(١٥). ونلاحظ أن كروزو، والذي أطلق عليه وولتردي لامار، على نحو صائب لقب «أليف ديفو الاصطفائي»^(١٦). يبدى رهَاب الأجانب xenophobia خاصة عندما تكون الفوائد الاقتصادية غائبة: أما حين تحضر كما في حالة الحاكم الإسباني، والكاهن البابوي الفرنسي، والوكيل التجاري البرتغالي - فليس لديه حد. وهو من جهة أخرى، يدين الكثير من الإنجليز، مثل أولئك المستوطنين في الجزيرة، بسبب افتقارهم إلى الصناعة. ويشعر المرء أن كروزو لا تربطه ببلده أية روابط وجدانية، إلا كذلك التي تربطه بعائلته: فهو راضي عن الناس، مهما تكن قوميتهم إذا كان العمل والمتاجرة معهم جيدين؛ وهو يحس، مثل فلاندرز، أنه «المال في جيبه يكون في وطنه حيشماً كان»^(١٧).

إن ما بدأ في البداية بمثابة تصنيف لرواية روبنسون كروزو في فئة خاصة نوعاً من روايات «الرحلة والمعامرة» لم يعد كذلك أبداً. فتحويل الحكمة على الرحلة يضع روبنسون كروزو في موقع هامشي نوعاً ما من سخط تطور الرواية، إذ ينقل البطل من إطاره الطبيعي في نموذج من العلاقات الاجتماعية الراسخة والمتماسكة. لكن كروزو ليس مجرد مغامر جَوَّاب آفاق، كما أن رحلاته، شأن تحرره من القيود الاجتماعية، هي حالات متطرفة نوعاً ما من النزوعات الطبيعية في المجتمع الحديث ككل، فالفردانية الاقتصادية، بجعلها السعي خلف الربح حافزاً أساسياً، زادت إلى حد بعيد من حراك mobility الفرد. وبعبارة أدق، فإن حياة روبنسون كروزو، كما رأى البحث الحديث^(١٨)، استندت إلى بعض من الأعمال التي لا تحصى، والتي تعدد مآثر أولئك الرحالة الذين ساهموا مساهمة جليلة في القرن السادس عشر في دفع تطور الرأسمالية من خلال الإمداد بالذهب، والعبيد، والمحاصيل المدارية التي اعتمد عليها التوسع التجاري، والذين واصلوا في القرن السابع عشر هذه السيورة من خلال تطوير المستعمرات والأسواق العالمية التي استند إليها تقدم الرأسمالية اللاحق.

وإذا، فإن حكمة ديفو تعبر عن بعض النزوعات الأشد أهمية في حياة عصره، وهذا ما يفرق بطله عن معظم الرحالة في الأدب. فروبنسون كروزو ليس رحالة تجارياً متجسراً في محلية مألوفة رغم امتدادها، مثل أدولفيكوس؛ ولا هو مسافر رغباً عنه ويحاول العودة إلى عائلته وموطنه، مثل أوديس؛ إن الربح هو النداء الباطني الوحيد عند كروزو، والعالم كله حدوده.

إن أولوية المصلحة المادية الفردية تنزع إلى التقليل من شأن العلاقات الجماعية، وخاصة تلك القائمة على الجنس؛ وبما أن الجنس، كما أثار فير^(١٩)، واحد من الأخطار الكامنة الأشد تهديداً لسعي الفرد العقلاني وراء غايته الاقتصادية، فهو إذاً واحد من العوامل اللاعقلانية الأشد في الحياة البشرية، ولذلك تم وضعه، كما سنرى، تحت سيطرة ضوابط قوية على نحو خاص في أيديولوجيا الرأسمالية الصناعية.

ومن المؤكد أن ليس للمحب الرومانسي بين الروائيين خصمٌ ألد من ديفو. وهو يحط حتى من شأن الإشباع الجنسي - حين يتحدث عنه وقد أعلن في The Review على سبيل المثال، أن «التفاهة التي تستدعي التلذذ بها غير جليرة بالتوبة»^(٢٠) أما فيما يتعلق بالزواج فإن موقفه يتعزز مادامت الفضائل الاقتصادية والأخلاقية لدى الذكر لا تشكل ضماناً للثمن الزوجي المربح: ففي مستعمرته «كما يحدث

غالباً في العالم (ولا أعرف ماهي غاية العناية الإلهية الحكيمة في مثل هذا الترتيب للأمور)، الشخصان الشريفان نالا الزوجتين الرديئتين، أما الأشرار الثلاثة الذين بالكاد يستحقون الشنق.. فقد حظوا بزوجات ذكيات، مجتهدات، مقتصدات، وحاذقات»^(٢١). وجملته الاعتراضية المحيرة هنا تحمل شهادة بليغة على الجدية التي نظر بها إلى هذه الثمرة في عقلانية العناية الإلهية.

ولذلك، ليس مدهشاً أن الحب لا يلعب إلا دوراً هزياً في حياة كروزو الخاصة، وأن إغراءات الجنس مقصاة عن مسرح انتصاراته الأعظم، الجزيرة. وعندما يعاني كروزو من الافتقار «للمجتمع»، نجده يتضرع طلباً للسلوان بالرفقة، ولكن نجد أيضاً أن ما يرغب به ليس إلا عبداً ذكراً^(٢٢) ومن ثم، مع فرايدي، يستمتع كروزو بأنشودة رعوية دون منة امرأة- وفي هذا افتراق جذري عن التوقعات التقليدية التي أثارها الجزر المهجورة من الأودسية وحتى النيويوركي.

وعندما يعود كروزو إلى المدينة في نهاية المطاف، يبقى الجنس خاضعاً تماماً للشغل. ولا يتزوج إلا بعد أن يضمن وضعه المالي تماماً من خلال سفرة أخرى، وكل ما يخبرنا به عن هذه التجربة البشرية الأسمى أنها «لم تؤذ أو تثر سخطه». كما أن ولادة ثلاثة أطفال، وموت زوجته، لا تشكل إلا مطلع الجملة التي تنتهي بمشروع رحلة أخرى^(٢٣).

ليس للمرأة إلا دور واحد هام تلعبه، هو الدور الاقتصادي. وعندما يسحب سكان مستعمرة كروزو قرعة على خمس نساء يخبرنا ديفو أن: الذي وقعت عليه القرعة أولاً... نال التي تُعتبر أكثرهن تدبيراً للمنزل وأكبر الخمس سنًا، وأشدّهن مرحًا... لكنها الزوجة الفضلى من بين الجميع، لأن العمل والشغل هو ما ينتظر منهن المساعدة فيهما أكثر من أي شيء آخر، وثبت بالفعل أنها الزوجة الفضلى من بين الطرد كله^(٢٤).

«الزوجة الفضلى من بين الطرد كله». إن لغة التجارة هنا تعيد إلى الأذهان ما قاله ديكتر ذات مرة عن ديفو بخصوص تعامله مع النساء: «إن ديفو نفسه لا بد أن يكون صنفًا ظامئاً حاداً وكرهياً»^(٢٥).

ونحن نجد في علاقات كروزو الشخصية الأخرى التبخيس ذاته للمعامل غير الاقتصادية. فهو يتعامل مع كل هذه العلاقات بلغة قيمتها البضاعية. والمثال الأوضح بهذا الشأن هو مثال «زري»، الولد المغربي الذي ساعده على النجاة من الاسترقاق، وفي مناسبة أخرى ضحى بحياته كي يثبت إخلاصه، ويصمم كروزو وكمهليليق به تماماً «أن يحبه إلى الأبد» ويتعهد «أن يجعل منه رجلاً عظيم الشأن». ولكن عندما تقودهما الصدفة إلى الكابتن البرتغالي، الذي يمرض ٦٠ قطعة مشمة- ضعف الثمن الذي قبضه يهوذا- فإنه لا يستطيع مقاومة الصفقة، ويبيع زري عبداً رقيقاً. صحيح أنه تردد للحظة، لكنهما سرعان ما تراضيا بمقابل لمس بخس وهو حصوله على وعد من المالك الجديد بأن «يعتقه خلال عشر سنوات إذا ماتتصر». ولا يحلّ الندم فيما بعد إلا عندما تجعل واجباته الحياتية في الجزيرة القوة البشرية أكثر قيمة من المال بالنسبة له^(٢٦).

وبالمثل، فإن علاقة كروزو مع فرايدي هي علاقة أنانية بالصورة ذاتها فهو لم يسأله عن اسمه بل أطلق عليه اسماً. وحتى في اللغة- الواسطة التي تحقق الكائنات البشرية من خلالها علاقات أرقى من علاقات الحيوان، كما كتب كروزو نفسه في تأملاته الرصينة^(٢٧)- نجد أن كروزو نفحي متزمت. فهو يجبرنا أنه

علمه أيضاً «أن يقول نعم ولا» (٢٨) ؛ لكن فرايدي ظلّ ينطق برطانة إنجليزية في نهاية صحبتها الطويلة، كما أشار ناقد ديفو المعاصر تشارلز غيلتون (٢٩).

ومع ذلك فإن كروزو يعتبر العلاقة بمثابة المثل الأعلى ويكون «سعيداً تماماً وبصورة كاملة إذا ما أمكن وجود السعادة المطلقة في دولة أرضية» (٣٠) ويبقى الصمت أثناء العمل، والذي لا يقطعه سوى «لا، يا فرايدي» مصادفة، أو «نعم، ياسيدي» ذليلة، هو الموسيقى النهائية لجزيرة كروزو البهجة*. ولكن يبدو أن طبيعة الإنسان الاجتماعية، وحاجته للتفاهم والصداقة، لا تشجع كلياً إلا من خلال بذل حقيقي أو أخذ مقرر بالجميل، من شخص معطاء ولكنه لا يحجم عن الطلب. ومع أن كروزو، كما مع زري، يتعهد بينه وبين نفسه «إذا ما عاش»، «أن يحقق شيئاً معتبراً» لخدمته، لكن، لحسن حظه، لم تلزم هذه التضحية، إذ يموت فرايدي في البحر، ولا يجازي سوى بكلمة مقتضبة من النعي العطوف (٣١).

وإذن، فإن الروابط الوجدانية، والعلاقات الشخصية عموماً لا تلعب سوى دور ثانوي جداً في روبنسون كروزو، ماعدا حين تتركز على الشؤون الاقتصادية وعلى سبيل المثال، بعد أن يرحل كروزو، لا نجد أية ذروة وجدانية إلا حين يكتشف أن وكيله العجوز المخلص هو الآن رجل ثمين جداً : «وهنت ومرضت ؛ وليس لديّ الرجل العجوز الذي يجري ويحضر لي الدواء، أعترف أن لدهشة الابتهاج المفاجيء طابعاً مزعجاً، إذ كدت أموت في الحال» (٣٢). المال وحده - الثروة بمعناها الحديث - هو السبب الحقيقي للمشاعر العميقة، أما الصداقة فهي لا تبذل إلا عند من يمكنهم أن يؤمنوا على مصالح كروزو المادية.

رأينا أن الجمود أو السكون هو «الوجه الأعمى للحياة» بالنسبة لروبينسون كروزو ؛ أما السعي وراء الراحة فهو الأسوأ غالباً. وكروزو في هذا يشبه مبدعه، الذي لم يقدم لهذه الألهيّات إلا أقلّ مما قدّم أي واحد آخر. كما تمّ انتقاد ديفو على قلّة صداقاته الأدبية، ولعله المثال الفريد لكاتب عظيم كان قليل الاحتفاء بالأدب، ولم يقل شيئاً ذا شأن عنه كأدب (٣٣).

وكروزو في جهله بالتجربة الجمالية هو صنو ديفو. ويمكن أن نقول عنه ما قاله ماركس عن الرأسمالي قديم الطراز: «المتعة خاضعة لرأس المال، والفرد الذي يمتنع للفرد الذي يرسم» (٣٤). وإذا كانت بعض ترجمات روبنسون كروزو الفرنسية المعللة قد جعلته يرسل تريلة مديح للطبيعة يستهلّها بـ «آه، أيتها الطبيعة» (٣٥)، فإن ديفو لم يفعل ذلك. والمشهد الطبيعي في الجزيرة لا يدفع إلى الافتتان بل إلى الاستثمار ؛ وحشما ينظر كروزو يرى أطيانه تصرخ طالبة حراستها للدرجة أنه لم يكن يجد الوقت كي يلاحظ أنها تشكّل منظراً طبيعياً أيضاً.

وبالطبع، فإن كروزو كانت له متعة، التي يمارسها على نحو بارد تماماً. فإذا لم يرقص، مثل سيلكريك (٣٦)، مع عززاته، فهو يلعب معها على الأقل، ومع بيغاته وقططه ؛ لكن مسرّاته الأعمق متأية من معاينته لمخازن بضائعه: «كان كل شيء جاهزاً في متناول يدي، وكانت متعة عظيمة بالنسبة لي أن أرى بضائعي في مثل هذا الترتيب، وخاصة أن أجد مخزني الحاوي جميع الضروريات بهذه الضخامة» (٣٧).

* بالفرنسية في النص الأصلي: ile joyeuse، جزيرة البهجة أو المتعة والحبور.

(٢) مع أن شخصية كروزو تستند بدرجة كبيرة جداً إلى التوجّهات السيكولوجية والاجتماعية للفردانية الاقتصادية، فإن افتتان القارئ بمغامرات هذه الشخصية يبدو مستمداً أساساً من تأثيرات قريب آخر للرأسمالية الحديثة، هو التخصص الاقتصادي.

لقد مهد تقسيم العمل بقوة لنشوء الرواية: فبقدر ما تخصص البنية الاجتماعية والاقتصادية، بتعاظم عدد الفروق الدالة في الشخصية والموقف والتجربة الحياتية المعاصرة التي يمكن للروائي أن يصورها، وتحتل بالاهتمام لدى قرائه؛ والتخصص الاقتصادي يوفّر، من خلال الزيادة في وقت الفراغ، تلك النوعية من جمهور القراء التي ترافقت الرواية معها؛ كما أنه يخلق لدى هؤلاء القراء حاجات محددة يمكن للرواية أن تشبعها. وهذا، على الأقل، هو رأي ت. ه. غرين: «في التقسيم المتقدم للعمل، وبينما تصبح أكثر نفعاً كمواطنين، يبدو أننا نفقد كمالنا كبشر... فالتنظيم التام للمجتمع الحديث يقتل إثارة المغامرة وفرصة الجهد المستقل. ويقل الاهتمام البشري بمنافستنا ضمن مهنتنا... واستتج غرين أن «تخفيف هذا الوضع يجب التماسه في الصحافة والرواية» (٢٨)

إن الافتقار إلى التنوع والإثارة في الواجبات اليومية نتيجة للتخصص الاقتصادي هو المسؤول وإلى حد بعيد عن الاتكال الاستثنائي للفرد في ثقافتنا على التجارب البديلة التي تقدّمها الطباعة، وخاصة بأشكالها الصحفية والروائية. وروبنسون كروزو هي توضيح مباشر لأطروحة غرين، إذ يتوقف الكثير من حاذبيتها على خاصية «فرصة الجهد المستقل» التي تسمح لبطل ديفو في المجال الاقتصادي، والتي يمكن للقارئ أن يشارك فيها بالوكالة. كما أن جاذبية هذه الجهود هي بالتأكيد مقياس لعمق الحرمانات التي ينطوي عليها التخصص الاقتصادي، والتي يشار إلى طبيعتها بعيدة الأثر من خلال الطريقة التي أعادت بها مدينتنا تقديم بعض العمليات الاقتصادية الأساسية باعتبارها ضروباً من الاستجمام الترفيهي والعلاجي؛ ففي البستنة، والحدائق المنزلية، وصناعة الخزف، والتخميم، وأشغال الخشب، وتدجين الحيوان، يمكننا جميعاً أن نشارك في المسرات المشكّلة للشخصية Character-forming والتي تفرضها الظروف على بطل ديفو؛ ومثله، لنثبت بما لم نكن نعرفه من قبل وهو أنّ: «أي إنسان يمكنه مع مرور الزمن أن يصبح سيّداً على المهارة اليدوية كلها؛ من خلال المحاكاة العقلانية الحسيفة للأشياء» (٣٩).

كان ديفو مدركاً بالتأكيد أن التخصص الاقتصادي المتعاظم الذي وسّم حياة عصره جعل معظم «المهارات اليدوية» غريبة عن تجربة قرائه. فحين يصنع كروزو خبزاً على سبيل المثال، يفكر أن ذلك «ليس أمراً مدهشاً كثيراً وأعتقد أنه لم يفكر في ذلك سوى عند قليل من البشر، أقصد، الوفرة الغريبة في الأشياء القليلة الضرورية لتوفير، وإعداد، وتعليق، وتبيل، وخبز، والتهام هذا الرعيف الواحد من الخبز» (٤٠). ويتواصل وصف ديفو هذا على مدى سبع صفحات، ليس لها سوى أهمية ضئيلة عند أناس المجتمع القروسطي أو التودوري، الذين رأوا هذه وغيرها من العمليات الاقتصادية وهي تجري يومياً في بيوتهم، ولكن مع أوائل القرن الثامن عشر، وكما يخيّرنا كالم، معظم النساء «لم يعدن يخبزن، لأن هنالك حجازاً في كل دائرة وقرية» (٤١)، ولذا توقع ديفو أن يستمتع قراؤه بالوصف المفصل للحياة الاقتصادية والذي يشكل جزءاً هاماً وبارزاً في سرده.

وروبنسون كروزو، بالطبع، لا تبحث في الحياة الاقتصادية الفعلية لعصر ديفو وموطنه. بل هي تتناقض نوعاً ما مع حقائق الحياة الاقتصادية الحاضرة لتقسيم العمل كي تظهر العمل اليدوي للفرد العادي باعتباره

عملاً ممتعاً أو خلافاً ؛ وإذا ما أخذنا المثال الشهير الذي أورده آدم سميث في كتابه *ثروة الأمم* (٤٢) عن الرجل الذي ينجز واحدة فقط من العمليات الكثيرة المتفصلة في ماينفاكتور للديبايس، فمن غير المحتمل أن يجد هذا الرجل مهمته ممتعة وينهمك فيها بكلية كما هو الحال مع كروزو. ولهذا السبب فإن ديفو آخر الساعة الاقتصادية، ومضى ببطء إلى بيئة بدائية، حيث يمكن للعمل أن يكون متنوعاً وخلاقاً، وحيث الفارق الكبير بين العمل في هذه البيئة وعمل صانع الديبايس هو وجود تكافؤ تام بين الجهد والمردود الفرديين. وهذا الانتقال الحاسم من الشروط الاقتصادية المعاصرة كان ضرورياً كي يتمكن ديفو من تقديم تعبير سردي عن الجزء الأيديولوجي المتمم لتقسيم العمل، شرف العمل.

والإيمان بشرف العمل ليس حديثاً تماماً؛ ففي العصور الكلاسيكية وقف الكليبيون * Cynics والرواقيون ** Stoics ضد الخطأ من شأن العمل اليدوي الذي هو الجزء الضروري من سلم القيم في مجتمع ملاك العبيد؛ وبعد ذلك، فإن المسيحية، التي ارتبطت أساساً بالعبيد والفقراء، فعلت الشيء الكثير كي تزيل الخزي عن العمل اليدوي. لكن الفكرة لم تتطور تماماً إلا في العصر الحديث، ربما لأن التأكيد التعويضي عليها أصبح أكثر ضرورة بعد أن سقطت نظرية التخصص الاقتصادي العمل اليدوي وأجبطه ؛ ولقد ترافق هذا الإيمان بشرف العمل بقوة مع مجيء البروتستانتية. فقد عملت الكالفنية بشكل خاص على دفع أتباعها إلى نسيان فكرة أن العمل اليدوي هو عقاب الرب لآدم على معصيته، وذلك من خلال الإلحاح على فكرة مغايرة تماماً وهي أن الخدمة التي لا تتكفل لعلايا الرب المادية فريضة دينية وأخلاقية راسخة (٤٣)

وخدعة كروزو الرفيعة هذه لا يمكن الشك بها ؛ فهو لم يدع لنفسه غير وقت زهيد للراحة، وحتى قدوم قوة بشرية جديدة - قوة فرايدي - لم يكن دافعاً للراحة، بل لتوسيع الإنتاج. فديفو ينتمي بوضوح إلى تقاليد البروتستانتية التقشفية Ascetic Protestantism ولقد كتب الكثير مما يبدو متشابهاً لمقولات فيبر، وبرويلش، وتواني ؛ كما في الحكمة التالية على لسان ديكوري كرونك، مثلاً: «عندما تجد نفسك ناعسان في الصباح، انهض، وتذكر أنك ولدت لتشتغل، وأنتك بفعلك الخير في فريتك، تثبت شخصيتك وتسلك كرجل» (٤٤). بل وعرض - بنوع من البلاغة السفطائية - وجهة نظر مفادها أن السعي خلف المنفعة المادية هو محاكاة دقيقة تماماً للسيد المسيح؛ «المنفعة هي المسيرة العظيمة، وكل الرجال يعدولها عاية الحياة الأنبل، والأشمل، والتي يتقرب بها البشر من شخص السيد المخلص الذي مضى بفعل الخير» (٤٥).

وموقف ديفو هنا يكشف نشوئاً في القيم الدينية والمادية عانت منه التعاليم البيوريتانية فيما يتعلق بشرف العمل: إذ حالما ترتبط القيم الروحية السامية بأداء الواجب اليومي، فإن الخطوة التالية هي أن يعتبر الفرد المستقل إنجازاته بمثابة سيادة شبه إلهية على البيئة. ويبدو أن هذه العلمنة لفهوم الخدمة الكالفني كان لها أهمية خاصة في نشوء الرواية. وروبنسون كروزو هي الرواية الأولى بالتأكيد بمعنى أنها أول سرد قصصي تحتل فيه النشاطات اليومية للشخص العادي مركز الاهتمام الأدبي المتواصل. صحيح أن هذه النشاطات ليست مرئية على ضوء علماني تماماً ؛ إلا أن الروائيين اللاحقين واصلوا اهتمام ديفو الرصين بأفعال الإنسان

* مدرسة فلسفية يونانية آمن أتباعها بأن الفضيلة هي الخير الأبدى وبأن جوهرها هو ضبط النفس، كما آمنوا أن السلوك البشري تهيم عليه المصالح الذاتية وحدها، وعبروا عن موقفهم هذا عادة بالمخزية والتهكم.

** مدرسة فلسفية أنشأها زينون حوالي ٣٠٠ ق. م، وتقول بالتحري من الانفعال وعدم التأثير بالفرح أو الترح، والحصوع دون تذمر لحكم الضرورة القاهرة.

لدينية دون وضعها في إطار ديني. ولذا يبدو أن التصور البيوريتاني عن شرف العمل قد ساعد في إيجاد المنطلق العام للرواية والذي مفاده أن حياة الفرد اليومية هي ذات أهمية وتشويق كافيين لجعلها موضوعاً أدبياً حقيقياً.

(٣)

تفسّر الفردانية الاقتصادية جوانب كثيرة من شخصية كروزو ؛ ويساعد التخصص الاقتصادي والأيدولوجيا المرتبطة به في تفسير جاذبية مغامراته ؛ أما الفردانية البيوريتانية فهي التي تتحكم بكيانه الروحي.

ولقد أعلن ترويلتش أن «المكسب الدائم حقاً للفردانية نجم عن الحركة الدينية، لا عن الحركة العلمانية، عن الإصلاح، لا عن النهضة»^(٤٦). وإذا لم يكن عملياً ولا نافعاً لتحديد الأولويات في مثل هذه القضايا، لكن يبقى صحيحاً تماماً أنه إذا ما كان هنالك عنصر واحد مشترك بين كل أشكال البروتستانتية فهذا العنصر هو إحلال رؤية أخرى للدين، حيث الفرد هو المؤمن على المسؤولية الأساسية عن اتجاهه الروحي الخاص، محل سيطرة الكنيسة كوسيط بين الإنسان والرب. أما الوجهان الهامان بصورة خاصة في هذا التشديد البروتستانتي، بالنسبة لـ روتسون كروزو ولتطور المستلزمات التي تستند إليها الواقعية الشكلية، فهما: النزوع إلى وعي متزايد بالذات كهوية روحية، والنزوع إلى نوع من ديمقراطية الرؤية الأخلاقية والاجتماعية.

وفكرة الاستيطان الدينية باعتبارها فريضة هامة على كل فرد هي أقدم بكثير من البروتستانتية ؛ إذ أنها مستمدة من إلحاح المسيحية القديمة الفرداني والذاتي، وقد لقيت تعبيرها الأرقى في اعترافات القديس أغسطين. ولكن من المتفق عليه عموماً أن كالفن، في القرن السادس عشر، هو من أعاد بناء هذا النموذج الباكر من الاستيطان الروحي القصدي ونظمه منهجياً، كما جعله الطقس الديني الأسمى لدى الشخص غير الإكليريكي كما لدى الكاهن تماماً؛ وكل بيوريتاني صالح أجرى سرّاً مضطرباً لداخليته من أجل تبين مكانه الخاص في حبكة الاصطفاء والنبذ الإلهية.

ولقد تجلّى هذا «التدويت»* للتضمير في كل مكان من الكالينية. ففي نيو إنجلند «تقريباً كل بيوريتاني يعرف القراءة والكتابة احتفظ بنوع من دفتر اليوميات»^(٤٧) ؛ أما في إنجلترا فإن عمل بنيان Grace Abounding هو الأثر العظيم الباقي ليدل على طريقة الحياة التي تقاسمها بنيان مع باقي أفراد طائفته^(٤٨)، المعمدانين**، والذين هم، إلى هذا الحد أو ذاك، كالفنيون متزمتون. وفي الأجيال اللاحقة بقيت عادة الاستيطان حتى في الأماكن التي ضعف فيها الإيمان الديني، ولقد ولدت في هذه الفترة الاعترافات السيرية الذاتية autobiographical confessions الثلاثة العظمى في العصر الحديث،

* internalization: إضفاء الصفة الذاتية على الشيء، وبخاصة إدماجه في النفس بحيث يصبح مبدأً ذاتياً وثمة من ترجمها

بـ «استئصال».

** المعمداني (Baptist)، أحد أتباع مذهب بروتستانتي يقول إن المعمودية يجب ألا تتم إلا بعد أن يبلغ المرء سنّاً تمكنه فهم

معناها...

اعترافات بيبس، وروسو، ويوسويل، وثلاثتهم كانوا مندرجين في إطار القواعد الكالفنية، وافتانهم بالتحليل الذاتي، وتمركزهم المفرط على ذواتهم، هي سمات مميزة يتشاركون بها مع الكالفنية المتأخرة عموماً^(٤٩)، ومع أبطال ديفو أيضاً.

(أ) أهمية هذا النموذج الروحي الذاتي والفرداني بالنسبة لأعمال ديفو، ولنشوء الرواية، واضحة جداً. فرواية روبنسون كروزو تدشن ذلك الجانب من معالجة الرواية للتجربة التي تضارع السيرة الذاتية الاعترافية وتتفوق على الأشكال الأدبية الأخرى في تقريرنا من الكيان الأخلاقي الباطن للفرد؛ وهي تحقق هذا التقريب من الحياة الداخلية للشخصية الرئيسية عن طريق استخدامهما، كأساس شكلي، المذكرات السيرة الذاتية والتي كانت تعبيراً أدبياً مباشراً ومنتشراً عن النزعة الاستبطانية للبيوريتانية عموماً.

وديفو نفسه ولد وترعرع بيوريتانياً. كان والده منشقاً خارجاً على الكنيسة الأنجليكانية، ربما معمدانياً، وعلى الأرجح مشيخياً*، ولكنه كالفني في كل الأحوال؛ وقد أرسل ولده إلى أكاديمية للمنشقين، ربما بقصد أن يصبح كاهناً. أما معتقدات ديفو الدينية الخاصة فقد تغيرت كثيراً، ولقد عبر في كتاباته عن سلسلة كاملة من التعاليم التي تبنتها البيوريتانية في سياق تطورها المتنوع، من الجبرية** المتصلبة-intran-sigent predestinarianism إلى الربوبية*** العقلانية rational deism، ورغم ذلك، ليس هنالك أدنى شك في أن ديفو بقي منشقاً، وأن جزءاً كبيراً من رؤيته التي تكشف في رواياته هي بيوريتانية حصراً.

ما من شيء يشير إلى أن ديفو أراد لروبينسون كروزو أن يكون منشقاً. ومن جهة أخرى، فإن نبرة أفكار كروزو الدينية هي غالباً بيوريتانية في طابعها - كشف أحد اللاهوتيين أن اتجاه هذه الأفكار قريب جداً من كتاب التعاليم المشيخية المختصر لجمعية رستمستر^(٥٠) ١٦٤٨. ولا شك أن كروزو يدي علائم الإجلال المتكرر والمبالغ فيه للكتاب المقدس؛ فهو يقتبس حوالي عشرين آية منه في القسم الأول وحده من الرواية، فضلاً عن إشارات كثيرة مختصرة، في بعض الأحيان يلتمس الهداية الإلهية بفتح الكتاب المقدس عشوائياً، لكن الجانب الأعمق دلالة في حياته الروحية هو نزوعه إلى الاستبطان الديني والأخلاقي الصارم. فكل فعل من أفعاله متبوع بفترة من التأمل يفكر أثناءها ملياً بالكيفية التي تتكشف فيها مقاصد العناية الإلهية في هذا الفعل. فإذا نبتت الذرة. فهذه دون شك معجزة سماوية «موجهة لإعالته»؛ وإذا ما أصيب بنوبة حمى فهي «استعراض متأن لعذابات الموت»^(٥١) تقنعه في النهاية أنه يستحق النبذ بإهماله بذل العرفان بالجميل تجاه بركات الرب عليه. ولا شك أن القارئ الحديث لا يولي هذه الأجزاء من السرد إلا انتباهاً قليلاً؛ لكن كروزو ومبدعه يكشفان وجهة نظرهما على نحو واضح تماماً من خلال إضفاء أهمية كبيرة على المجال الروحي، شأن المجال العملي، سواء من حيث الحيز أو الإلحاح. وبهذا يتضح أن قد يكون بقايا أثرية من القواعد

* المشيخي: presbyterian: عضو في كنيسة بروتستانتية يدير شؤونها شيوخ متبحرون كلهم بمنزلة متساوية.

** الإيمان بالقضاء والقدر.

*** الإيمان بالله بتبرير الاعتقاد بديانات منزلة، والتأكيد على المتابعة أو الأخلاقية متكرراً تدخل الخلق في نواويس الكون، اردمرت في القرن الثامن عشر خاصة.

الاستبطانية الكالفنية ساعد في أن يقدم لنا ولأول مرة في تاريخ القص بطلاً يشترك القارئ تماماً في حياته الذهنية والأخلاقية يوماً بيوم.

بالطبع، لم ينجم هذا التقم الأدبي الحاسم عن النزعة الاستبطانية للبيوريتانية وحدها. فكما رأينا، كان لتقديس العمل مفعول مماثل في إضفاء أهمية كبيرة على الواجب الاقتصادي اليومي للفرد شأن استبطانه الروحي اليومي، وقد اكتملت المقاميل المتوازية لكلا هاتين النزعتين بنزعة أخرى في البيوريتانية مرتبطة بهما على نحو وثيق.

فبما أن الرب قد جعل الفرد مسؤولاً مسؤولية كاملة عن مصيره الروحي الخاص، فهو، بالتالي، تمكن من ذلك عن طريق التذليل على نواياه تجاه الفرد في أحداث حياته اليومية. ولهذا السبب يحيل البيوريتاني إلى أن يرى كل مافي تجرته الشخصية مفعماً بالمعنى الروحي والأخلاقي؛ ويسلك بطل ديفو تبعاً لهذا التقليد عندما يحاول تأويل الكثير من أحداث السرد الدنيوية باعتبارها تلميحات إلهية قد تعنيه في إيجاد مكانه الخاص ضمن ترسيمة الخلاص والنبد الأزلية.

وبالطبع، فإن كل الأرواح لها فرص متكافئة في تلك الترسمة، وبالتالي فإن لدى الفرد الفرصة الكاملة لإظهار خصائصه الروحية سواء في سلوكه الحياتي العادي أو في مقتضيات الحياة الأشد ندرة والأكثر دراماتيكية. وهذا هو أحد أسباب النزوع البيوريتاني العام باتجاه ديمقراطية المعيار الأخلاقي والاجتماعي، والذي تضالرت معه وآزرته عوامل أخرى عديدة. كان هنالك، مثلاً، كثير من الأسباب الاجتماعية، والأخلاقية، والسياسية التي دفعت البيوريتانيين إلى معاداة معيار القيم الأرستقراطي؛ وعدم الكف عن رفض تجسيده الأدبي في أبطال الرومانس التقليديين، أولئك الفاتحين المنبسطين الذين ظفروا بأمجادهم، لاهيوتهم أو في مكتب المحاسبة بل في ساحة الوضى أو مخدع المرأة. ومن الواضح على أية حال أن البيوريتانية لو جدت توجهاً أساسياً ديمقراطياً في رؤية أتباعها الاجتماعية والأدبية، وهذا التوجه صوّره أبيات ملتون في الفردوس المفقود: «رأس الحكمة/ أن نعرف/ ما هو كامن أمامنا في الحياة اليومية»^(٥٢)، كما أثار هذا التوجه واحدة من أكثر القطع الأدبية بلاغةً عند ديفو، وهي مقالة نشرها في Applebee's Journal (١٧٢٢) بمناسبة مأتم مارلبورو. ونقرأ في خاتمة هذه المقالة:

وما عمل العمر إذن؟ مامهمة عظماء الرجال، التي تعبر مسرح العالم بانتصار باهر كما أولئك الرجال الذين ندعوهم أبطالاً؟ أهو التعاطف على فم الشهرة، واحتلال صفحات كثيرة في كتب التاريخ؟ واحسرتاه! إن ذلك ليس بأكثر من تديج حكاية كي تقرأها الأجيال القادمة، تتحول من ثم إلى خرافة ورومانس أهو بذل الذات للشعراء والعيش في قوافيهم الخالدة، كما يسمونها؟ إن ذلك ليس بأكثر من آخره تحولت إلى قصيدة أو أغنية تغنيها العجائز كي يهدأ الأطفال؛ أو، على قارعة الطريق، لجمع الحشود وتقديم خدمة للنشال وبائعة الهوى أم أن مهمتهم بالأحرى إضافة فضيلة وتقوى إلى مجدهم، والتي وحدها تعبر بهم إلى الأبدية، وتخلد لهم حقاً؟ فما المجد بلا فضيلة؟ إن الرجل العظيم بلا دين ليس أكثر من بهيمة بلا روح.

ومن ثم ينتقل ديفو إلى نوع من التقييم الأخلاقي الضيق للبطارة والتي هي أحد موروثات مسة code

الطبقة الوسطى من البيوريتانية: «ما الشرف بلا جلمرة؟ ما اسم الجدارة الحقيقية إن لم تكن ما يجعل المرء رجلاً صالحاً، فضلاً عن جعله رجلاً عظيماً؟» (٥٣)

ركروزو، وكذلك أبطال ديفو برمتهم، لا يبرز من خلال هذه المعايير للفضيلة، والدين، والجدارة، والصلاح، وديفو، بالطبع، لم يشأ لهم أن يكونوا كذلك. لكن هذه المعايير تمثل المشروع الأخلاقي الذي نقيم عليه روايات ديفو، والذي يجب أن نحكم على أبطاله من خلاله: كان المقياس الأخلاقي قد أصبح مذوتاً جذاً ومدقراً جذاً بحيث صار وثيق الصلة بحيوات وأفعال البشر العاديين ومناسباً لها، على عكس مقياس الإنجاز الشائع في الملحمة والرومانس وفي هذا يجسد أبطال ديفو الخصائص الرئيسية للشخصيات اللاحقة في الرواية: إن روبنسون كروزو، ومول فلاندرز، وحتى الكولونيل چاك لايفكروون أبداً في المجد والرفعة، وإنما يواصلون وجودهم تبعاً لمخطط أخلاقي يومي عائشون على نحو أكمل بكثير من شخصيات الأعمال السردية السابقة، كما أن أفكارهم وأفعالهم لا تكشف إلا الخير والشر العاديين، الديمقراطيين. فروبنسون كروزو، مثلاً، هو الشخصية الأكثر بطولية لدى ديفو، ولكن ليس في هذه الشخصية، أو في طريقة مواجهتها لتجاربها الغريبة، أي شيء غير عادي، وكما أشار كولردج، فإن روبنسون كروزو هو أساساً «النموذج الشامل، الشخص الذي يمكن لأي قارئ أن يضع نفسه مكانه... فما من شيء يفعله، أو يفكر به، أو يعانيه، أو يشتهي، إلا ويمكن لدى إنسان أن يتصور نفسه وهو ينجزه، أو يفكر به، أو يحسه، أو يتمناه» (٥٤).

وتقديم ديفو لروبينسون كروزو باعتباره «النموذج الشامل» مرتبط صميمياً بالنزعة المساواتية للبيوريتانية. ذلك أن هذه النزعة لم تجعل طريقة للفرد في مواجهة كل مشكلة من مشاكل حياته قضية ذات اهتمام روحي عميق ومضطرب وحسب، بل شجعت أيضاً الرؤية الأدبية الملائمة لوصف مثل هذه المشاكل بصدق وبصورة مفصلة إلى حد بعيد.

ونجد في كتاب إيريك أوربا في المحاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي، بانوراما متألقة للتمثيل الواقعي في الأدب من هوميروس وحتى فيرجينيا وولف، وقد أوضح أورباخ الصلة العامة بين النظرة المسيحية للإنسان والتصوير الأدبي الرصين للبشر العاديين والحياة العامة، فالنظرية الكلاسيكية في الأجناس الأدبية كانت قد عكست التوجه الاجتماعي والفلسفي لليونان وروما: حيث وصفت التراجيديات البطولية لبشر «أرفع مناه» وبلغه رفيعة ملائمة، بينما اقتصر الاهتمام بالواقع اليومي على الكوميديا التي افترض فيها أن تصور بشراً «أدنى مناه» وبأسلوب «وضيع» ملائم. أما الأدب المسيحي فقد عكس رؤية اجتماعية وفلسفية مغايرة تماماً، لا مكان فيها لهذا الـ *Stiltrennung* أو العزل بين الأساليب تبعاً للوضع الطبقي لموضوع البحث. وهكذا عالجت الأعمال الدينية السردية أفعال بشر وضييعين وبأكثر قسراً ممكن من الرصانة، بل وأعلنت من شأنهم في بعض الأحيان، وتواصل هذا التقليد، فيما بعد، في كثير من الأشكال الأدبية القروسطية، من حياة القديسين إلى مسرحيات الخوارق ووجد تعبيره الأعظم في الكوميديا الإلهية لدهانتلي*.

* المحاكاة mimesis: تمثيل الواقع في الأدب الغربي، تأليف إيريك أورباخ، ترجمة تراسك (برينستون، ١٩٥٣)، وخاصة الصفحات ٤١ - ٤٩، ٧٢ - ٧٣، ١٤٨، ١٧٣ - ١٨٤، ٢٠٢ - ٣١٢، ٣٢٠، ٣٨٧، ٤٣١ - ٤٣٣، ٤٦٦، ٤٩١.

ولقد ترجمت كلمة *stiltrennung* من طبعة تراسك الألمانية (برن، ١٩٤٦)، «العزل بين الأساليب»، وهي أدق من ترجمة السيد تراسك «الفصل بين الأساليب». والفقرتان التاليتان هما استمرار للتليخيص من كتاب «المحاكاة»، ماعدا ما يخص البيوريتانية. (ليان واط).

وعلى أية حال، فقد أعادت النزعات المتكلمة classicizing للنهضة والإصلاح المضاد بناء التعاليم القديمة المتعلقة بالجنس الأدبي، بل وأحكمت هذا البناء إلى حد ما ليدهش حتى أرسطو نفسه. والمثال الأوضح لهذه الأحكام مجده في الأدب الفرنسي للقرن السابع عشر، وخاصة في التراجيديا، لامن حيث الاستخدام المضطرب لأسلوب نبيل تماماً وحسب، بل وأيضاً من حيث إقصاؤه عن المنصة موضوعات وأفعال الحياة اليومية.

أما في البلدان البروتستانتية فلم يحظ الـ *Stiltrennung* أبداً بمثل ذلك النفوذ، وخاصة في إنجلترا حيث كان يقوم قبالة الكلاسيكية الجديدة مثال شكسبير وذلك المزج المميز للأساليب التراجيدية والكوميديّة الذي شكّل جزءاً من الموروث القروسطي. ولكن رغم ذلك، حتى شكسبير كان قد أتبع الـ *Stiltrennung* في أحد الجوانب الهامة، فمعالجته للشخصيات الوضيعة والرفيعة متشابهة جداً لمعالجة الشخصيات في التقليد الكلاسيكي - الجديد من بن جونسون إلى دريدن وما من شيء مساوئ فيهما. ومما له دلالة العميقة أننا نجد الاستثناءات الرئيسية لهذا الموقف الأزدرائي في أعمال الكتاب البيوريتانيين. ففي شخصية آدم، أبدع ملتون البطل الملحمي الأول الذي هو نموذج شامل بصورة أساسية؛ كما أبدى بنيان، وقد رأى أن كل الأرواح متساوية أمام الرب، اهتماماً بالبشر الوضيعين وحيوانهم أكثر رصانة وعاطفة مما في أدب عصره؛ لكن أعمال ديفو هي المثال الأوضح في الرواية للارتباط بين الفردانية الديمقراطية للبيوريتانية والتمثل الموضوعي لعالم الواقع اليومي وكل أولئك المقيمين فيه.

(ب) هنالك فارق شاسع بين بنيان وديفو، وهذا الفارق يفسّر لماذا نعتبر ديفو، وليس بنيان، روائياً الأول. فنحن نجد في قصص البيوريتانية الباكر - كما في عمل آرلرنت سبيل الإنسان المستقيم إلى الجنة، أو في قصص بنيان ورفيقه المعمدان بنيامين كش - الكثير من عناصر الرواية: اللغة البسيطة، الوصف الواقعي للأشخاص والأمكنة، التمثل الرصين لمشاكل الأفراد العاديين الأخلاقية. لكن يبقى في هذه الأعمال أن الشخصيات وأفعالها تتوقف إلى حد بعيد على ترسيمة متعالية *Transcendental* scheme للأشياء؛ فالقول بأن الأشخاص هم بمثابة تعبيرات مجازية يعني أن واقعهم الأرضي ليس الموضوع الرئيسي للكاتب، وإنما هو يأمل أن يكشف لنا عبرهم واقعاً أوسع وغير منظور، جاثماً خلف الزمان والمكان.

أما في روايات ديفو، فإن الاهتمامات الدينية، رغم وجودها، ليس لها مثل هذه الأولوية في المنزلة؛ وفي الواقع إن ميراث البيوريتانية هو أضعف بكثير من أن يوفر نموذجاً مضطرباً ومضبوطاً لتجربة البطل أو اختباره. وإذا ما نظرنا على سبيل المثال، إلى التأثير الفعلي لبنيان كروزو على سلوكه، نجد أنه تأثير ضئيل بصورة لافتة للانتباه. فمع أن ديفو غالباً ما يشير إلى أن الحوادث من فعل العناية الإلهية أو عقاب من عندها، لكن نادراً ما يكون هذا التفسير مدعوماً بوقائع القصة. ولتأخذ مثلاً حاسماً: إذا كانت خطيئة كروزو الأصلية هي عقوفه كاهن - هجر المنزل بالدرجة الأولى - فمن المؤكد أن ذلك يتلوّه عقاب حقيقي، فهو يعمل بصورة جيدة جداً خارج المنزل؛ وغالباً ما ينطلق في رحلات أخرى دون أن يخشى أبداً من أن يكون في ذلك تحدٍّ للعناية الإلهية. وهذا يقترب كثيراً في الحقيقة من الاستخفاف بتحذيرات، وإنذارات، ووصايا

العناية الإلهية؛ والذي يسميه كروزو في تأملات رصينة^(٥٥). «ضرباً من الإلهاد العملي» أما حين تبذل له العناية الإلهية عطاياها، عندما يجد نباتات النرة والأرز مثلاً، فإن الأمور تختلف: ولا حاجة بكروزو هنا إلا إلى الإقرار والقبول. وفي الحقيقة، فإن الثلاثية كلها تشير بوضوح إلى أنه من الممكن الاستخفاف بأي تدخل

غير متعاون من قبل العناية الإلهية وعلى نحو مأمون العواقب.

ولقد لاحظ ماركس هذا الطابع المجاني في حياة كروزو الدينية. «إننا لانقيّم لصلواته اعتباراً، فهي مصدر متعة بالنسبة له، وينظر إليها كنوع من الترفيه الجمّ»^(٥٦). وكان ماركس ميسرّاً باعتقاد غيلدون أن «التأملات الدينية والنافعة» هي «في الحقيقة... ميثوقة... كي تزيد من حجم مؤلف ديفو حتى يبلغ حجم كتاب بخمسة شلنات»^(٥٧). وماركس وغيلدون كلاهما كانا على حقّ في لفتتهما الأنظار إلى الانقطاع وعدم التماسك بين جوانب الكتاب الدينية والفعل Action فيه؛ لكن تفسيراتهما تلحق بديفو بعض الضعف. فمن المحتمل أن مقاصده الدينية كانت صادقة تماماً، لكنها تعاني من الضعف الذي يعانيه «دين الأحده» كله والذي يتجلى في ضرب من الإتاوات الدورية غير المقنعة التي تؤدي إلى المتعالي التي توفرت أو فرضت فترة راحة من الفعل الواقعي والجهد الذهني العملي. وهذا هو، بالتأكيد، دين كروزو، ونحن نشعر، في التحليل الأخير، أنه لمرّة الصراع غير المحلول وربما غير الواعي داخل ديفو نفسه. فقد عاش بكل معنى الكلمة في وسط من الفعل العملي والنفعي، وكان صادقاً مع نفسه تماماً عندما وصف هذا الجانب من حياة كروزو.

وإذا، فإنّ ضعف الدين النسبي في روايات ديفو لا يشير إلى عدم إخلاصه بل إلى العلمنة العميقة في رؤيته، والتي كانت سمة بارزة في عصره - فكلمة «علمنة» ذاتها بمعناها الحديث تعود إلى العقود الأولى من القرن الثامن عشر. ولقد ولد ديفو عندما كان الكومولث البيوريتاني قد انهار لتوّه مع إعادة الملكية Res-oration بينما كتبت روبنسون كروزو في السنة التي جرت فيها مناظرة الـ Salter's Hall، حيث ثبت أن جهود المنشقين لإعادة اللحمة مع بعضهم البعض مستحيلة بعد أن تبددت آمالهم الأخيرة في تسوية مع الكنيسة الأنجليكانية. وفي تأملات روبنسون كروزو الرصينة بفكر بطل ديفو ملياً في انحصار الدين المسيحي في كل مكان من العالم، وتحوله إلى قوة أقلية منقسمة على نحو عنيف في العالم الوثني الفسيح، بينما يبدو التدخل الإلهي الحاسم بعيداً أكثر من أي وقت مضى. وعلى الأقل، هذا الاستنتاج الذي تسوقه إليه تجربته الخاصة في الكلمات الأخيرة من الكتاب:

... لن نجد مثل هذا الحماس للدين المسيحي في أيامنا، أوروباً في أي عهد آخر، مالم تفرع السماء ذاتها طبولها، وتهبط الفيالق الظافرة من عل بقصد تكثير العمل، وردّ العالم كله إلى طاعة يسوع الملك - وهذا زمن يخبرنا البعض أنه ليس بعيداً، لكنني لم أسمع عنه شيئاً في كل رحلاتي أو اطلاعاتي، أبداً، ولا كلمة واحدة^(٥٨).

«أبداً، ولا كلمة واحدة»: الانهيار الماسق يخلف كروزو ليأسه. فما تعلم أن يتوقمه لا ينسجم مع ماخبره. رالى أن تفرع السماء ذاتها طبولها، عليه أن يروض نفسه على رحلة حجّ عبر العالم العلماني، وأن يشقّ طريقه الخاص عبر مغارة لم تعد تثيرها العناية الإلهية.

أما أسباب العلمنة في هذه الفترة فهي كثيرة، ويقدّر ما يتعلق الأمر بالبيوريتانية خاصة، فإن التقدم الاقتصادي والاجتماعي هو الأكثر أهمية من بين هذه الأسباب. ففي نيوي إنجلاند، مثلاً، سرعان ما نسي الآباء المهاجرون أنهم قد أسسوا في الأصل «مستعمرة دينية، لا مستعمرة حرفيّة»؛ وقيل إن الحاكم برادفورد، في كتابه تاريخ مستعمرة بليموث، تكشف أن قديسا بيوريتانياً كتب يقول «أقلّ أقلّ مثل واعظ بيوريتاني

وأكثر أكثر مثل مؤلف روينسون كروزو^(٥٩). وفي إنجلترا، أيام ديفو، كان الانتهازيون من التجار ورجال المال الأثرياء مسيطرين على الطوائف المنشقة الأكثر احتراماً على الأقل ؛ كما دفعت فرص الكسب الإضافي كثيراً من المنشقين الأثرياء ليس فقط إلى الامتثال للتعاليم الكنسية بين الفينة والفينة، بل وإلى الكنيسة الأنجليكانية أيضاً^(٦٠). وقد شجب ديفو بشدة في سنواته الباكرة الامتثال المناسب للتعاليم الكنسية، لكننا نلاحظ أن روينسون كروزو هو ممثل من هذا النوع وبصورة مفرطة - لدرجة أنه يتصرف مثل شخص أبري (كاثوليكي) حين يكون من النافع مادياً أن يفعل ذلك.

إن الصراع بين القيم الروحية والمادية صراع قديم، لكنه كان في القرن الثامن عشر أكثر وضوحاً منه في أية فترة أخرى ؛ ذلك أن عدداً كبيراً جداً من الشر كانوا يعتقدون، وباقتناع حقيقي تماماً، أن هذا الصراع غير موجود عملياً. ولقد عيّر يشوب واريوتون، مثلاً، عن أن «النهوض بأعباء المنفعة هو، في الوقت ذاته، نهوض بأعباء الحق، فهي رقيقة لا تنقسم»^(٦١). كما أن النفور من التفكير في مدى التعارض بين القيم الروحية والمادية هو أمر ملحوظ بشدة في روايات ديفو، ويمكن القول إن الإشكالية النقدية الحاسمة التي تثيرها هذه الروايات هي ما إذا كانت تشوش القضية برمتها أم لا. ولكن، مهما يكن قرارنا بهذا الشأن، يبقى واضحاً على الأقل أن مجرد إمكانية هذا التشوش لم توجد إلا لأن ديفو يقدم لنا سرداً تتم فيه معالجة كل من الدوافع «الرفيعة» و«الوضيعة» بذات القدر من الرصانة؛ ذلك أن المتصل Continuum الأخلاقي في رواياته أقرب مما في أي قصص سابق إلى التراكب المعقد للقضايا الروحية والمادية التي تنطوي عليها عادة الحيارات الأخلاقية في الحياة اليومية.

يبدو، إذاً، أن أهمية ديفو في تاريخ الرواية ترتبط مباشرة بالطريقة التي حسّد بناؤه السرد من خلالها الصراع بين البيوريتانية والنزوع إلى العلمنة المتجسّر في التقدم المادي. وواضح، في الوقت ذاته، أن الموقف العلماني والاقتصادي هو الشريك المهيمن، وهذا سبب اعتار ديفو، وليس بنيان، الشخصية المفتاحية الأولى في نشوء الرواية.

أما دي فوي، الخصم الكاثوليكي للواقعيين الفرنسيين، فقد رأى في إقصاء ديفو لما هو غير طبيعي وقاحة للحادية^(٦٢)، ولاشك أن وسائل الرواية المعتادة - الواقعية الشكلية - تميل إلى إقصاء كل ما لا تؤكدده الحواس؛ فهيئة المخلفين لا تسمح عادة بالتدخل الإلهي كتفسير للأفعال البشرية. وهكذا يبدو أن معيار العلمنة كان شرطاً لازماً لنشوء الجنس الجديد. والرواية لا تستطيع إلا أن تركز على العلاقات الشخصية حالما يعتقد معظم الكتاب والقراء أن من له الدور الأرفع على المنصة الأرضية هو الكائنات البشرية الفردية، وليس الجماعات كالكنيسة، أو الفاعلين المتعالمين، مثل شخص الثالث المقدس. فالرواية كما كتب جورج لوكاش، هي ملحمة عالم تعلى عنه الرب^(٦٣). وهي تقم، كما تقول عبارة دي ساد، Le tab-leau des mœurs séculaires *^(٦٤).

وهذا، بالطبع، لا يعني أن الروائي نفسه أو روايته لا يمكن أن يكونا دينيين، وإنما يعني فقط أن وسائل الروائي، مهما تكن مقاصده، لابد أن تقتصر بشدة على شخصيات وأفعال دنيوية؛ أما مجال الروح فيتم تقديمه فقط من خلال التجارب الذاتية للشخصيات. وهكذا فإن روايات دستوفسكي، مثلاً، لم تستند

* بالفرنسية في النص الأصلي: لوحة للتقاليد الأخلاقية العلمانية.

إطلاقاً في دلالتها وصدقها إلى وجهات نظره الدينية ؛ كما لم يكن التدخل الإلهي ضرورياً من أجل التفسير الوافي والكامل لأسباب كل فعل ومعانيه، كما هو الحال عند بتيان. ونلاحظ أن إليوشا والأب زوسيم شخصيتان مرسومتان بموضوعية شديدة: وبالفعل، إن التلقُّ الرائع في تمثّل دوستوفسكي يكشف أنه لا يستطيع أن يفترض واقعية الروح، بل لابد أن يثبتها: فرواية الأخوة كارامازوف ككل لا تعتمد على أية سببية أو دلالة غير طبيعية كي تكون مؤثرة أو متكاملة.

ويقصد الإيجاز نقول: إن الرواية تقتضي رؤية للعالم مركزة على العلاقات الاجتماعية بين الأشخاص الفرديين ؛ ويشتمل هذا على العلمنة فضلاً عن الفردانية، لأن الفرد لم يعتبر مستقلاً بذاته تماماً إلا مع نهاية القرن السابع عشر، بعد أن كان يعدّ عنصراً في لوحة يتوقف معناها على أشخاص سماويين، كما يتوقف نموذجها الدنيوي على مؤسسات تقليدية مثل الكنيسة والملكية.

لكن علينا في الوقت ذاته ألا نغفل إسهام البيوريتانية الإيجابية حقّه، لا فيما يتعلق بتطور الفردانية وحسب، وإنما فيما يخصّ نشوء الرواية، وتقاليدنا اللاحقة في انجلترا أيضاً فمن خلال البيوريتانية أدخل ديفو إلى الرواية معالجة شؤون الفرد السيكولوجية، وكان ذلك تقدماً هائلاً في نوعية الاستنتاج المنطقي الشرعي forensic ratiocination الذي أغفله الوصف السيكولوجي في السابق حتى في أفضل الرومانسيات، مثل رومانسيات مدام دي لا فاييت. وكما يقول رودولف ستام، الذي قدّم تفسيراً متكاملًا لموقف ديفو الديني، فإن كتابات هذا الأخير التي تظهر أن «تجربته الواقعية الخاصة لا تشترك بأي شيء مع تجربة كالفيني مؤمن»^(٦٥)، لا تنفي الأهمية الإيجابية لخلفيته الانشقاقية. ويمكن لنا القول عن ديفو، كما عن الروائيين اللاحقين في التقليد ذاته، مثل صموئيل ريتشاردسون، أو جورج إليوت، أو د. ه. لورنس، أنهم ورثوا عن البيوريتانية كل شيء ماعدا إيمانها الديني. كما أن لديهم جميعاً تصوراً عملياً جداً عن الحياة باعتبارها صراعاً أخلاقياً واجتماعياً متواصلاً، وجميعهم نظروا إلى أي حدث في الحياة العادية باعتباره منظورياً على قضية أخلاقية، يجب أن ينهمك فيها العقل والصمير إلى أبعد حدّ قبل أن يصبح الفعل الصائب ممكناً ؛ وجميعهم التمسوا بناء الترسمة الشخصية الخاصة بهم لليقين الأخلاقي من خلال الاستبطان والمراقبة، لكنهم أبدوا، وبطرق مختلفة، نوعاً من التقدير المفرط للذات ونوعاً من الفردانية الفظة التي نجدناها لدى الشخصية البيوريتانية الأقدم.

(٤)

كما حتى الآن قد عُنينا قبل كل شيء بالضوء الذي يلقيه عمل ديفو القصصي الأول على طبيعة الصلات بين الفردانية الاقتصادية والدينية ونشوء الرواية، ولما كان سبب اهتمامنا الأساسي برواية روبنسون كروزو هو عظمتها الأدبية، فإن العلاقة بين تلك العظمة والطريقة التي تعكس بها مطامح الفردانية ومآزقها تتطلب منا بحثاً موجزاً.

إن شخصية روبنسون كروزو ترقى بصورة طبيعية تماماً إلى ذات المصاف التي ترقى إليها، لا الروايات

الأخرى، بل الأساطير العظيمة للمدينة الغربية، فاوست، دون جوان، ودون كيشوت. وهذه كلها تمتلك، فضلاً عن حكايتها الأساسية، صورها الحائلة، التي تتجلى في سعي الشخصية الرئيسية المتواصل والذي لا يكلّ خلف واحدة من الرغبات المميّزة للإنسان الغربي. فكل واحد من أبطالها يجسّد البسالة النادرة والإسراف المهلك في مجال من مجالات الفعل ذات الأهمية الخاصة في ثقافتنا. فدون كيشوت يجسد سماحة النفس الطائشة والتهور المفرط للمثالية الفروسية؛ بينما يطارد دون جوان فكرة تجربة تنتهي مع النساء وفي الوقت ذاته تعذّبه هذه الفكرة؛ أما فاوست، العارف العظيم، فما من سبيل أبداً لإشباع فضوله، وبذلك يهلك. ويبدو كروزو وكأنما يلجّ على أنه ليس من هذه الثلاثة؛ فهم أشخاص استثنائيون للغاية، في حين يمكن لأي امرئ أن يفعل ما فعله هو، في ظروف مماثلة لكن رغم ذلك هو أيضاً لديه البسالة الاستثنائية، ويمكنه أن يتدبر أمر نفسه تماماً. ولديه الإسراف كذلك؛ إذ يحكم عليه تركزه الجامع على الذات بالعزلة أينما كان.

ولابدّ من القول إن التمرکز على الذات مفروض عليه، نظراً لوحده على الجزيرة. لكن يبقى صحيحاً أيضاً أن شخصيته تراود قلبها أينما كانت وما يحصل هو أن الجزيرة توفر الإمكانية القصوى لتحقيق ثلاث من النزعات مترافقة مع المدينة الحديثة: حرية الفرد المطلقة الاقتصادية، الاجتماعية، والفكرية

إن تحقيق كروزو للحرية الفكرية هو مادفع روسو إلى تقديم الكتاب باعتباره الكتاب الواحد الذي يعلم ما يمكن لكل الكتب الأخرى أن تعلمه؛ فيما يتعلق بتربية إميل* . كما حاول أن «الطريقة الأنجع للترفع عن الأحكام المسبقة، والحكم على العلاقة الواقعية بين الأشياء، هي وضع الذات في مكان إنسان منعزل، والحكم على كل شيء كما يحكم عليه ذلك الإنسان تبعاً لمنفعته العملية»^(٦٦).

وفي جزيره يتمتع كروزو أيضاً بما ناق إليه روسو من حرية مطلقة حيال القيود الاجتماعية - فليس هنالك أية روابط عائلية أو سلطات مدنية كي تتدخل في استقلاله الفردي. وحتى عندما لا تطول به الوحدة فإن سيادته الشخصية تبقى، بل وتزداد؛ فالبنّاء يزعم تلقائياً باسم سيده، وفرايدي يقسم أن يبقى عبداً إلى الأبد؛ ويلهو كروزو متوقفاً أنه ملك مطلق؛ ويصل الأمر بأحد زوّاره إلى حدّ التساؤل عما إذا كان إلهاً^(٦٧).

وأخيراً، فإن كروزو توفر له سياسة عدم التدخل الكاملة التي يحتاجها الرجل الاقتصادي لتحقيق غاياته. أما في الوطن، فإن شروط السوق، والضرائب، ومشاكل تجهيز العمل تجعل من المستحيل على الفرد أن يتحكم بكل جوانب الإنتاج، والتوزيع، والتبادل. والإستنتاج واضح: اتبع نداء الأماكن الفسيحة المفتوحة، اكتشف جزيرة ليست مهجورة إلا لأنها خالية من الملاك والمنافسين، وهناك سيد امبراطوريتك الشخصية بمساعدة فرايدي الذي لا يحتاج أية أجور ويخفّ إلى أبعد حدّ العبء الملقى على كاهل الرجل الأبيض.

هذا هو الجانب العملي والتبوي في قصة ديفو، والذي يجعل من كروزو ملهماً للاقتصاديين والمربين. ورمزاً لمُبعدي** displaced person الرأسمالية المدنية، مثل روسو، وكذلك رمزاً لأبطالها

* إميل، عنوان كتاب تربي لجان جاك روسو يحمل اسم تلميذه

** المبعّد، أو المرحّل، الشخص الذي يرسل (أو يضطر إلى الرحيل) عن وطنه لأسباب فكرية أو دينية أو سياسية.. الح وروسو، كما هو معروف، صدرت بحقه مذكرة توقيف م ١٧٦٢ مما اضطره للهروب.

الأشد فعالية، بناءً الامبراطورية. وكروزو إذ يحقق هذه الحريات المثالية كلها يتبوأ مكانة البطل - الثقافي الحديث بامتياز. لكن أرسطو الذي اعتقد أن الإنسان «العاجز عن العيش في جماعة، أو غير المحتاج إلى ذلك لأنه مكتف بذاته، هو إما بهيمة أو إله»^(٦٨)، لابد أنه كان سيرى في كروزو بطلاً غريباً جداً. ولعل السبب في ذلك أن الحريات المثالية التي يحققها غير قابلة للتطبيق في العالم الواقعي، كما أنها، بقدر ما يمكن أن تطبق، سيكون لها نتائج كارثية على سعادة البشر.

ويمكن القول إن تأثير كروزو معقولة ومقنعة تماماً، ذلك أن ديفو - ربما مثل ضحية لاراعية لما أسماه كارل مانهايم «الذهنية الطوباوية، الحكومة بإرادة الفعل لديها وبالتالي «تدير ظهرها لكل ما يهز إيمانها» -^(٦٩) يستخف في سرده بحقيقتين هامتين: الطبيعة الاجتماعية لكل الاقتصادات البشرية، والمفاعيل السيكلولوجية للعزلة.

إن أساس النجاح الذي يحققه كروزو هو، بالطبع، العدة التي غنمها من السفينة الغارقة، والتي تشكل، كما يخبرنا، «أكبر مخزون من كل الأنواع... حظي، به إنسان واحد»^(٧٠). وهكذا فإن بطل ديفو ليس بدالياً أو بروليتارياً في الحقيقة وإنما هو رأسمالي. كما أن لديه في الجزيرة أرضاً شأنه شأن الملاك الأغنياء ولو أنها ليست مسواة. وهذه الملكية مع العدة هي المعجرات التي تغذي إيمان مؤيدي المذهب الاقتصادي الجديد. لكن هذا لا ينطبق إلا على المؤمنين الحقيقيين من بينهم. أما بالنسبة للشكوك فإن الأنشطة الرعوية الكلاسيكية للمشروع الحر لاتناقض الرأي الذي مفاده إمكانية تحقيق الفرد للرفاه والأمان بجهوده الخاصة وحسب. لكن كروزو هو في الحقيقة الوارث المخطوط لأعمال عدد لا يحصى من الأفراد، وعزلته محك لحظه، وثمن له، فهي تنطوي على موت مؤات ومفرح لكل مالكي الأسهم الآخرين، والسفينة الغارقة، بعيداً عن كونها حادثاً مأساوياً، هي الـ *dens exmachina* * الذي يمكن ديفو من تقديم العمل المنزول، لا كبديل لعقوبة الموت، بل كحل لإرباكات الواقع الاقتصادي والاجتماعي.

والاعتراض السيكلولوجي على روبنسون كروزو كنموذج للفعل هو أيضاً واضح: بما أن المجتمع هو الذي جعل كل فرد ما هو عليه، فإن الغياب الطويل عن المجتمع يؤدي إلى تكوّن الفرد نحو بدائية شديدة في الفكر والوجدان. وفي المصادر التي عاد إليها ديفو من أجل كتابة روبنسون كروزو نجد أن ما حدث للأشخاص الذين نجحوا في بلوغ الشاطئ بعد غرق السفينة كان انعدام الإلهام في أحسن الأحوال. أما في أسرتها، فقد أوهقهم الخوف وتعقبهم التفسخ الإيكولوجي، وانحطوا أكثر فأكثر إلى مستوى البهائم، وفقدوا القدرة على الكلام، وجنّوا، أوماتوا من الجوع، ويحكى كتاب رحلات وأسفار ج. ألبرت دي مائدللسلو، الذي قرأه ديفو بلاريب، عن حالتين من هذه الحالات، الأولى عن رجل فرنسي، بعد سنتين فقط من العزلة في ماوريتيوس، مزق ثيابه إرباً في نوبة جنون إثر أكله سلحفاة نيعة؛ والأخرى عن بحار دانماركي في سانت هيلين أخرج جثة زميله المدفون ودفنها إلى البحر في الكفن^(٧١).

وإذاً، فإن وقائع العزلة المطلقة كانت منسجمة مع النظرة التقليدية عن مفاعيلها، والتي عبّر عنها د. جونسون: «المخلوق البشري المنعزل، نوع من الزخرف اللقظي دون شك. وربما خرافة، ولعله جنون: فالعقل يركد من قلة الاستخدام، ويحتل، ويتطفئ مثل قنديل في الرياح العاصفة»^(٧٢).

* باللاتينية في النص الأصلي: الحل السحري.

أما ما يحصل في القصة فمعاكس تماماً: يحول روبنسون كروزو أرضه المهجورة إلى انتصار. وبينما يشير لنا الصوت الباطن باستمرار إلى أن عزلة البشر التي عززتها الفردانية مؤلة وتفضي في نهاية المطاف إلى حياة بهيمية لامبالية، وتشوش ذهني؛ يردد ديفو واقعاً أن هذه العزلة يمكن أن تشكل المقدمة العسيرة للتحقق الأكمل لكل إمكانات الفرد. فهو يشيح بوجهه عن الجانب السيكولوجي كي يرمم لوحته عن عزلة الإنسان التي لا ترحم، وهو لهذا السبب يجذب بشدة كل من يشعر بعزلة - ومن الذي لا يشعر بها بين الحين والآخر؟ إن القراء المتعزلين طوال قرنين من الفردانية لا يمكن إلا أن يستحسنوا هذا المثال المقنع عن صنع الفضيلة خارج نطاق الضرورة، وهذا التلوين البهيج لتلك الصورة الشمولية للتجربة الفردانية، العزلة

الشمولية - الكلمة المنقوشة دوماً على الوجه الآخر لعملة الفردانية. ولقد رأينا سابقاً كيف أن الدقة المفرطة في رؤية ديفو قادت كروائي، ورغم كونه الناطق المتفائل باسم النظام الاقتصادي والاجتماعي الجديد، إلى تسجيل كثير من الظواهر المحيطة المترافقة مع الفردانية الاقتصادية التي نزع إلى عزل الإنسان عن عائلته وموطنه. كما قام السوسيولوجيون المحدثون بإرجاع عواقب مشابهة تماماً إلى اتجاهين رئيسيين آخرين انعكسا في روبنسون كروزو. فماكس فيبر، مثلاً، كشف أن فردانية كالفرن الدينية خلقت بين أتباعه «انعزالاً داخلياً» (٧٣) لم يسبق له مثيل في التاريخ بينما رد إميل دوركهايم إلى تقسيم العمل والتغيرات المرافقة له كثيراً من الصراعات والتعقيدات التي لا تنتهي في معايير المجتمع الحديث، وكذلك الـ *anomie* * (٧٤) التي تدفع الفرد إلى الاستقلال وتوفر للروائي، بالمناسبة، سجعاً غنياً بالإشكاليات الفردية والاجتماعية عندما يصور حياة عصره.

ويبدو أن ديفو كان مدركاً، أكثر مما يفترض عموماً، النموذجية الواسعة أو التمثيل الشامل لمحنة العزلة التي أندعها. ومع أن إدراكه هذا لم يكن كاملاً، إذ أشاح بوجهه، كما رأينا، عن المفاعيل الاقتصادية والسيكولوجية الفعلية للعزلة كي يجعل صراعات ومكابدات بطله أكثر بهجة وتشجيعاً، فإن معظم ما يصدر عن كروزو من منطوقات بلغة يتركز حول العزلة باعتبارها الحالة الشمولية للإنسان.

إن تأملات روبنسون كروزو الرهيبة (١٧٢٠) هي عملياً جمع مختلط من الأفكار الدينية، والأخلاقية، والدينية المليئة بالمعجزات، ولا يمكن النظر إليها جلياً كجزء من القصة: فقد تم جمع المجلد مع بعضه البعض كي يحقق رواجاً كبيراً للجزء الأول من الثلاثية، الحياة والمغامرات الغربية المدهشة، وكذلك للجزء الأصغر، مغامرات إضافية، ومع ذلك، يبقى في المقدمات، وفي المقال لأول «عن العزلة» عدد من المفاتيح القيمة لما اعتبره ديفو، بعد إعادة النظر على الأقل، بمثابة المعنى في تجارب بطله.

في التعريف بروبنسون كروزو يشير ديفو إلى أن القصة «رغم مجازيتها، هي تاريخية أيضاً» قائمة على حياة «رجل حي» ومشهور، أفعال حياته هي موضوع هذه المجلدات، وكل أو معظم القصة يدمج إليه مباشرة؛ كما يشير ديفو إلى أنه هو نفسه «الأصل» وكروزو «الرمز» أي أنه قام بتصوير حياته الخاصة على هذا النحو المجازي.

ولقد أنكر كثير من النقاد هذا الزعم، بل وهزؤوا منه أيضاً. وهوجمت الرواية صراحة باعتبارها خيالية زائفة. وقيل إن ديفو استغل حجة المجاز إلى أقصى حد كي يلحظ هذا النقد، وكي يخفف من النفور

* بالفرنسية في النص الأصلي: فوضوية، لا انتظام...

البيوريتاني العام تجاه القصص الذي أسهم به إلى حد بعيد. ومع ذلك، فإننا لا يمكن أن نرفض كلياً ادعاء نوع من الصلة السيرية الذاتية الوثيقة ؛ فديفولم يطلق مثل هذا الادعاء على أي كتاب من كتبه سوى روينسون كروزو، الذي يتوافق بصورة جيدة جداً مع كثير مما نعرفه عن رؤية ديفو ومطامحه.

كان ديفو شخصاً منعزلاً ومتوحلاً ؛ والدليل هو موجز حياته الذي كتبه عام ١٧٠٦ في تقديمه لكراس بعنوان رد على كراس «دفاع اللورد هافر شام عن أقواله ..» حيث يشكو:

كم وقفت وحيداً في هذا العالم، وقد هجرني كل أولئك الذين خدمتهم ... كم دفعت البلية، وأخفصتها، ماعدا الفوائد، من سبعة عشر ألفاً إلى أقل من خمسة آلاف باوند، دون عون سوى كذبي ؛ كم أعنت نفسي في السجون، والملاجئ، وفي كل ضروب الشدة، دون مساعدة من صديق أو قريب.

«شاقاً طريقه بعزيمة لاتلين» : إنها بلاشك البطولة التي يتقاسمها كروزو مع مبدعه، كما أنها الصفة التي يندمها ديفو في التعريف بروينسون كروزو النعمة الملهمة لكتابه: «هنا الصبر الذي لا يقهر في ظلّ البؤس الأسوأ، وهنا الانكباب الذي لا يكل والثبات الباسل في أحلك الظروف وأشدّها تضييلاً للمهمة».

وبعد تأكيد على المعنى السيري الذاتي لقصته، يمضي ديفو إلى بحث مشكلة العزلة. ويتركز معظم نقاشه حول الإلحاح البيوريتاني على حاجة الفرد إلى قهر العالم داخل روحه الخاصة، كي يحقق عزلة روحية دون اللجوء إلى الترهّب. يقول: «المهمة هي الفوز بروح منعزلة»، ويتابع: «كل ما في العزلة المطلقة تمتع تماماً، إذا شئنا، وعون رحيم كاف، حتى في أكثر المدن ازدحاماً، وفي خضم الأحداث السريعة والسعي خلف النساء، أو الصخب والعمل في معسكر، كما في صطاري شبه الجزيرة العربية وليبيا، أو في الحياة المتوحدة على جزيرة مقفرة».

ومن ثمّ ترتدّ هذه الصيحة إلى مقولة أكثر تجريداً عن العزلة باعتبارها حقيقة سيكولوجية ثابتة: «كل تفكير مرتدّ إلى الذات، ونفسنا العزلة، من ناحية ما، هي غاية العيش. ومن هنا يمكن القول إن الإنسان وحيد في خضم الحشود واندفاع البشر والشغل. كل ما يفكر به هو لنفسه ؛ وكل ما هو ممتع بغنمه لنفسه ؛ وكل ما هو مؤلم ثقيل يتذوقه ولكن من صحنه الخاص» (٧٥). ونجد هنا أن الإلحاح البيوريتاني على امتلاك المرء لروح لم يمسه العالم الأليم قد تمت صياغته بلغة تشير إلى اغتراب دنيوي، وشخصي مطلق عن المجتمع. ومن ثمّ يتحول ذلك إلى إحساس مكروب بالوحدة التي يدفع واقمها الطاغى ديفو إلى بلاغة لجوجة ومثيرة:

ماهي أتراح البشر الآخرين، بالنسبة لنا، وماهي أفراحهم؟ لعلها شيء ما يمكن أن نلمسه فعلاً بقوة التعاطف، والتأجج الخفي في الشاعر ؛ لكن التفكير الحفيف كله موجّه إلى ذاتنا. تأملاتنا كلها عزلة تماماً، وكل أهوائنا نختبرها في الاعتزال، نحب، نكره، نشتهي، نستمتع، كل ذلك في سرية وعزلة. وكل ما نفشيه من هذه الأشياء إلى أي شخص آخر، ليس إلا من أجل مساعدتنا في السعي خلف رغباتنا، لأن الغاية هي الذات ؛ فالمتعة، والتأمل الروحي، كلها عزلة واعتزال ؛ ومن أجل أنفسنا نستمتع، ومن أجلها نقاسي.

«نشتهي، نستمتع، كل ذلك في سرية وعزلة»: وما يشغل الإنسان حقاً هو ما يجعله منعزلاً أينما كان، فهو يدرك جيداً ما في العلاقات البشرية كلها من طبيعة مصلحية بحيث لا يمكن أن يجد في هذه العلاقات أي عزاء. «كل ما نفشيه... إلى أي شخص آخر، ليس إلا من أجل مساعدتنا في السعي خلف رغباتنا»، إنها المصلحة الشخصية التي يعيها صاحبها تسخر من الكلام؛ ومشهد حياة كروزر الصامتة ليس يوتوبيا أبداً لأن صحتها أثناء العمل، والذي لا يكسره سوى اليبغاء زاعقاً «روبنسون كروزر المسكين»، لا يرتب على التمرکز الأنطولوجي للرجل حول ذاته أية حاجة إلى افتراض مظهر زائف من التعامل الاجتماعي، أو إلى إطلاق العنان للسخرية من التواصل مع نظرائه.

تقدّم روبنسون كروزر، إذاً، تحذيراً من العواقب النهائية للفردانية المطلقة. لكن هذه النزعة، شأن كل النزعات المتطرفة، سرعان ما أثارت ردود الفعل؛ فما إن اقتحم توحد الإنسان اهتمام النوع البشري، حتى تمت المباشرة بالتحليل المفصل لطبيعة التبعية المحكّمة والمعقدة التي يعاني منها الفرد تجاه المجتمع، والتي ظلت بمثابة المسلّمة إلى أن تحدّتها الفردانية. وعلى سبيل المثال، فقد أضحت طبيعة الإنسان الاجتماعية واحدة من الموضوعات الرئيسية لدى فلاسفة القرن الثامن عشر؛ وقد كتب أعظمهم ديفيد هيوم في كتابه بحث في الطبيعة البشرية (١٧٣٩) مقطعاً يكاد يكون ملخصاً لرواية روبنسون كروزر:

لاستطيع صياغة أية أمنية ليس لها مرجعية في المجتمع... دع كل قوى الطبيعة وعناصرها تتآمر في خدمة إنسان واحد وطاعته؛ دع الشمس تشرق وتغرب بأمره والبحر والألّهات تتدفق بحشيشته؛ والأرض تعطي كل ما هو مفيد وسائغ له؛ وسوف يبقى بانساً، مالم تعطه شخصاً واحداً على الأقل يشاركه سعادته، ويسعده باحترامه وصدّاقته^(٧٦).

لم يبدأ البحث الحديث في المجتمع إلا حين ركزت الفردانية الاهتمام على انفصال الإنسان الواضح عن نظرائه، وكذلك، فإن الرواية لم تتمكن من الشروع بدراسة العلاقات الشخصية إلا حين كشفت رواية ديفو روبنسون كروزر العزلة التي صرّخت عالياً طالبةً هذه العلاقات. ولعلّ قصة ديفو ليست رواية بالمعنى المعتاد؛ إذ أنها لا تعنى إلا قليلاً بالعلاقات الشخصية. لكن يبقى صحيحاً أن تقليد الرواية بدأ مع هذا العمل الذي محقّ علاقات النظام الاجتماعي التقليدي، وبذلك لفت الأنظار إلى الإمكانية والحاجة إلى بناء شبكة من العلاقات الشخصية من نموذج جديد وواع؛ فقد تأسست مصطلحات إشكالية الرواية ومصطلحات الفكر الحديث على حدّ سواء حين غرقت سفينة نظام العلاقات الأخلاقية والاجتماعية القديمة، مع سفينة روبنسون كروزر، في طوفان الفردانية الصاعد.

- Advancement of Learning, BkII, especially Ch. 22, Sect. xvi and Ch 23, Sect xiv, (١)
- Elements of Law, PtI, Ch. 13, Sect. iii (٢)
- Review, III (1706), No. 3. (٣)
- The Theory of Social and Economic Organization, trans. Henderson and Parsons (Newyork, 1947), pp. 186- 202. (٤)
- The life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, ed Aitken (London, 1902), p. 316. (٥)
- Second treatise, "Essay concerning... civil Government", Sect. 14, (٦)
- Life, PP. 277, 147. (٧)
- See Max Weber, The Protestant ethic Thic and the Spirit of Capitalism, Trans Par- (٨)
- sons (London, 1930), pp. 59 - 76 ' Social and Econonomic Organization, PP. 341 - 54.
- See for example, Robert Redfield, Folk Culture of Yucatan (Chicago, 1941), PP. (٩)
- 338 - 69.
- II. 339 - 52. (١٠)
- Life, PP. 2 -6, 216. (١١)
- Human Understanding, BkII, Ch. 21, Sects. xxxi- lx. (١٢)
- Pensées, No. 139 (١٣)
- Farther AdFentures of Robinson Crusoe, ed. Aitken (Lonon 1902), P. 214. (١٤)
- Aplanv the English Commerce (Oxford, 1928), PP. 28, 31-2 (١٥)
- Desert Islands andRobinsocrusoe (London 1930), p. 7. (١٦)
- Moll Flanders, ed. Aitken (London, 1902), I, p. 186. (١٧)
- See especially A. W. Secord, Studies in The Narrative Method of Defoe (Urbana, (١٨)
- 1924).
- Weber, Essays in Sociology, trans. Gerth and Mills (New york, 1946), P. 350. (١٩)
- I (1705), No. 92. (٢٠)
- Farther Adventues, P. 78. (٢١)
- Life, PP 208 - 10, 225. (٢٢)
- Life, P. 341. (٢٣)
- Fartherr Adventures, P. 77. (٢٤)
- John Forster, Life of Charles Dickens, revised Ley (London, 1928), P. 6In. (٢٥)
- Life, PP. 27, 34 - 6, 164. (٢٦)
- Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe, (٢٧)
- ed. Aitken (London, 1902), P. 66.

Life, P. 229.	(28)
Robinson Crusoe Examin'd and Criticis'd, ed. Dottin (London and Paris, 1923), PP. 70, 78, 118.	(29)
Life, PP. 245 - 6.	(30)
Farther Advenetures, PP. 133, 177- 80.	(31)
Life, P. 318.	(32)
See James R. Sutherland, Defoe (London, 1937), P. 25 ' W. Gückel and E. Günther, "D. Defoes und J. Swifts Belesenheit und literarische Kritik", Palaestra, CIL (1925).	(33)
My translation from Notes on Philosophy and Political Economy in Oeuvres Philosophiques, ed. Molitor (Paris, 1937), VI, p. 69.	(34)
See William -Edward Mann, Robinson Crusoe en France (Paris, 1916), P. 102.	(35)
See Appendix, Serious Reflections, ed. Aitken, P. 322.	(36)
Life, P. 75.	(37)
Estimate of The Value and Influence. of Works of Fiction in Modern Times", Works, ed. Nettleship, III, p. 40.	(38)
Life, P. 74.	(39)
Life, P. 130.	(40)
Account of His Visit to England, P. 326.	(41)
BkI, ch. I.	(42)
See Ernst Troeltsch, Social Teaching of the Christian Churches trans.1931 I, P. 119 ; Tawney, Religionand the Riseof Capitalism (London 1948) PP. 197 - 270.	(43)
The Dumb Philosopher (1719), ed Scott (London, 1841), P. 21.	(44)
The Case of Protestant Dissenters in Carolina (1706), P. 5.	(45)
Social Teaching, I, P. 328.	(46)
Perry Miller and Thomas H. Johnson, The Puritans (New york, 1938), P. 461.	(47)
See William york Tindall, John Bunyan: Mechanick Preacher (New york, 1934), PP. 23-41.	(48)
Troeltsch, Social Teaching, II, P. 590.	(49)
James Moffat, "The Religion of Robinson Crusoe", Contemporary Review, Cxv (1919), P. 669.	(50)
Life, I, PP. 85, 99.	(51)
VIII, II, 192 - 4.	(52)
Cit. W. Lee, Daniel Defoe (London, 1869), III, PP. 29 - 30.	(53)
Works, ed. Potter, P. 419.	(54)
P. 191.	(55)
Capital (New york, 1906), P. 88.	(56)
Robinson Crusoe Examin'd, ed Dottin, PP. 110 - 11	(57)
P. 235.	(58)
William Haller, The Rise of Puritanism (New york, 1938)P. 191 .	(59)
See A. L. Barbauld, Works (London, 1825), II, P. 314, Weber, Protestant Ethic, P. 175.	(60)
Cit. A. W. Evans, Warburton and the Warburtonians (Oxford, 1932), P. 44.	(61)
See F. W. J. Hemmings, The Russian Novel in France, 1884 - 1914 (london, 1950), PP 31 - 2.	(62)

Die Theorie des Romans (Berlin, 1920), P. 84.	(٦٣)
Idée sur Les romans (Paris, 4 th ed., n. d.), P. 42.	(٦٤)
"Daniel Defoe: An Artist in The Puritan Tradition", P 2, xv (1936), P. 227. On the very difficult problem of Defoe's religion, see especially Stamm's Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoes (Zürich and Leipzig, 1936) , John R. Moore, "Defoe's Religious Sect", RES, xvlix (1941), PP. 461- 7; Arthur Secord, "Defoe in Stoke Newington", PMLA, Lxxvi (1951), P. 217.	(٦٥)
Émile, ou De L'education (Paris, 1939), PP. 9, 214.	(٦٦)
Life, PP. 226, 164, 300, 284.	(٦٧)
Politics, Bkl, Ch.2.	(٦٨)
Ideology and Utopia (London, 1936), P. 36.	(٦٩)
Life, P. 60.	(٧٠)
See Secord, Narrative Method of Defoe, PP. 28 - 210	(٧١)
Thraliana, ed. Balderston (Oxford, 1951),I, p. 210.	(٧٢)
Protestant Ethic, P. 108.	(٧٣)
De la division du travail social BkII, Chs. I and 3.	(٧٤)
PP. 7, 15, 2, 2-3	(٧٥)
BK II, Pt 2, Sect, v.	(٧٦)

الفصل الرابع

ديفو كروائي: مول فلاندرز

اختلف النقاد على أعمال ديفو أكثر مما اختلفوا على أعمال ريتشاردسون وفيلدنغ، مدَّعي أبوة الرواية اللاحقين. فمن جهة أولى، يلاحظ ليسلي ستيفن أن الميزة الجوهرية في أعمال ديفو السردية هي العرض العادي والبسيط للوقائع^(١)، ويؤيد ف. ر. ليفيز ذلك قائلاً «لقد قيل كل ما يجب قوله»^(٢) عن ديفو كروائي. وهذا تعبير عن الرأي الشائع في القرن التاسع عشر والذي مفاده أن ديفو «أفأك كبير، كبير حقاً، ولعله أكبر أفأك على الإطلاق»^(٣) كما قال وليام مينتو. ومؤخراً استنتج مارك شورر، بعد تحليله العلاقة بين القصص الأخلاقي والتقنية الروائية البدائية في مول فلاندرز، أن هذا العمل هو «كشفنا الكلاسيكي للعقل المركب»: أخلاقية القياس التي أهمل ديفو قياسها^(٤). وهؤلاء النقاد - وغيرهم كثيرين - ليسوا مقتنعين بادعاء ديفو أنه الروائي الأول. ومن جهة ثانية، هناك الكثير من المعجبين الذين يؤثرون ديفو مكانة رفيعة، بدءاً من كولردج (في الحقيقة، فقط على روبنسون كروزو) وحتى فيرجينيا وولف، التي كتبت «إن مول فلاندرز وروكسانا... تفان بين الروايات الإنجليزية القليلة التي يمكن وصفها بأنها عظيمة على نحو لا يقبل الجدل»^(٥).

ولقد أشرنا في الفصل السابق حول روبنسون كروزو إلى بعض الأسباب التاريخية الأساسية التي تقف خلف أهمية ديفو في التقليد الروائي؛ لكننا لم نبحث بصورة محدّدة القضايا التي يستند إليها الخلاف النقدي. وليست روبنسون كروزو أفضل مثال لهذا الغرض؛ مع أنها قد تكون أفضل وأبقى أعمال ديفو، وعمله الأكثر شعبية دون شك، وقد كانت كلارا ريف في بحثها ارتقاء الرومانس (١٧٨٥)^(٦) على حق، إذ صنّفتها في عداد «الأعمال الفريدة والأصيلة»، ولكن منذ كتاب إ. م. فورستر أوجه الرواية (١٩٢٧)، على الأقل، وروايه مول فلاندرز تتخذ على نطاق واسع بمثابة نموذج لما استطاع ديفو تحقيقه في الطريقة الروائية بالمعنى الدقيق للكلمة كما أنها تفرض ذاتها باعتبارها أفضل عمل لدراسة مناهج methods ديفو كروائي ومكانته في التقليد الروائي - رغم أن الكولوليل جاك، وروكسانا، ويوميات سنة الطاعون تتمتع جميعها ببعض الميزات التي لاتضاهى.

إن التميز الذي تحظى به مول فلاندرز بين روايات ديفو ليس متأتياً بأي حال من الأحوال من كونها مختلفة في الموضوع والموقف عن روبنسون كروزو. صحيح أن البطلة مجرمة؛ لكن ارتفاع معدل الجريمة في مدينتنا هو ذاته ناجم أساساً عن الانتشار الواسع لأبولوجيا الفردانية في مجتمع لا يتاح فيه النجاح أمام كل الأفراد على نحو يسير وبصورة متكافئة^(٧). ومول فلاندرز، شأن راسيتياك وجوليان سوريل، هي نتاج مميز للفردانية الحديثة، الأمر الذي يتجلى في زعمها أنها لاتدين لأحد إلا لنفسها في تحقيق أعلى مردود

اقتصادي واجتماعي، وفي استخدامها كل السبل المتاحة من أجل إنفاذ ما وُطدّت عزمها عليه.

وتختلف مول فلاندرز جوهرياً عن الشخصيات الرئيسية في الرواية البيكارسكية ؛ ذلك أن جرائمها متجذّرة في ديناميات الفردانية الاقتصادية.. ومع أنّ البيكارو قد يبدو أساساً واقعياً تاريخياً - انهيار النظام الاجتماعي الإقطاعي - لكن ليست هذه وجهة مغامراته ؛ وهو ليس تلك الشخصية الفردية المكتملة بحيث تكون تجاربه الحياتية العملية ذات أهمية بحد ذاتها كتقليد أدبي يقنّم تشكيلة متنوعة من التعليقات الهجائية والإيزودات* الكوميديّة. أما ديفو فيقنّم مآلديه من مومسات، وقراصنة، وقطاع طرق، وسارقي معروضات، ومغامرين كبشر عاديين هم نتاج طبيعي لبيئتهم، وضحايا للظروف التي قد يتعرّض لها أي شخص والتي تثير صراعات أخلاقية بين الوسائل والغايات مماثلة تماماً لتلك الصراعات التي يواجهها أعضاء المجتمع الآخرون. ومع أن بعض أفعال مول فلاندرز قد تكون مشابهة تماماً لأفعال البيكارو، إلا أن الشعور الذي توقظه هو شعور بالتعاطف والتعاطف أكثر شدّة بكثير؛ فالمؤلف والقارئ على حدّ سواء لا يمكن لهما إلا أن يتناولها ومشاكلها بجديّة أكبر.

وتمتد هذه الجديّة إلى الأخطار التي تتعرّض لها بسبب نشاطاتها الإجرامية ؛ فتعرّضها لعقاب القانون هو أشد قسوة وأكثر تماسكاً من كل ما في الروايات البيكارسكية - فالعقاب هنا هو واقع، وليس اصطلاحاً. وهذه قضية أدبية إلى حدّ ما؛ ففي حين ينعم البيكارو بتلك الحصانة السحرية تجاه لسعات الألم والموت الشديدة والتي تكفي كل أولئك المحظوظين للإقامة في عالم الكوميديا، نرى أن جوهر عالم ديفو القصصي يقوم على أن آلامه، شأن لذاته، لها صلابة آلام ولذات العالم الواقعي. ويبقى أن الفارق بين مول فلاندرز والرواية البيكارسكية هو أيضاً نتاج للتغير الاجتماعي النوعي ذي الصلة الوثيقة بنشوء الفردانية الذي ولدت من خلاله مع أوائل القرن الثامن عشر واحدة من المؤسسات المميزة للحضارة الحديثة؛ فئة محدّدة جيداً من المجرمين، ونظام معقد للتعامل معهم، مزوّد بمحاكم، ووشاة، وحتى بمراسلين صحفيين عن أخبار الجرائم مثل ديفو.

في العصور الوسطى أجاز مثال المسيح ومثال القديس فرانسيز الرأي الذي مفاده أن الفقر ، بعيداً عن كونه نقمة، قد يعزز فرص المرء في الخلاص. أما في القرن السادس عشر ونتيجة للإلحاح الجديد على الإنجاز الاقتصادي، فقد أقرّت على نحو واسع وجهة نظر معاكسة^(٨)؛ صار العوز عاراً بحد ذاته ودليلاً افتراضياً على الشرّ الراهن واللعنة المقبلة. وقد تقاسم أبطال ديفو وجهة النظر هذه ؛ فسرقوا ولم يتسوّكوا ؛ بل وكانوا سيفقدون احترامهم لأنفسهم - واحترام القارئ - لو لم يظهروا هذا التكبر المميّز للإنسان الاقتصادي.

وكذلك فإن الإقرار بأهداف الفردانية الاقتصادية انطوى على موقف جديد من المجتمع وقوانينه. فالتمييز الدقيق بين الإجرامي وغير الإجرامي لا يبرز إلا حين يتحدّد توجّه الفرد في الحياة، لا من خلال إقراره بالمعايير الإيجابية للجماعة، بل من خلال غاياته الشخصية التي لا تلجمها سوى قوة القانون في يد السلطة. وهذه السبورة واضحة تماماً في مول فلاندرز؛ وكما قال غولد سميث، فإن القانون «يفرض رعبه العنيد» ؛

* الإيزود episode: في الأصل هو ذلك الجزء الواقع بين أغنيتين كورستين في تراجيديا إنغريقية. ويأتي بمعنى حادثة في سياق قصة أو قصيدة. وأفضل ترجمة له هي «موقف» - موقف كوميدي مثلاً - لكنني أقرت بإبقاء كما هو وكتابه كما ينطق...

والـ Polis تحولت إلى الـ Police*.

وفرت جهود الدولة المبذولة في التعامل مع تنامي الجريمة، وخاصة في لندن، الأرضية الاجتماعية المباشرة لرواية مول فلاندرز فحطما ازدادت السرقة، وتمت الإشارة إلى العصر الذهبي لقطاع الطريق في أوروبا الشحاذ (١٧٢٨) أضحت عقوبات الاعتداء على الملكية أشد بكثير: وهكذا نجد مول فلاندرز تتعرض للنفي وتتفى عملياً بسبب سرقتها «ثوبين من الحرير المقصب»، وكانت أمها قد لقيت المصير ذاته بسبب «ثلاث قطع من القماش الهولندي الجميل»^(٩). وبعيدنا شكل عقوبتها إلى عالم روينسون كروزو، وإلى الصلة بين الفردانية الاقتصادية والتطور الكولونيالي فيبين ١٧١٧ و ١٧٧٥ تم نفي حوالي عشرة آلاف مجرم قبض عليهم في العاصمة من أولد بايلي** إلى المستعمرات الأميركية الشمالية ؛ وكثير منهم، شأن مول فلاندرز والكولونيل جاك، تمكنوا هناك من إيجاد صياغة منطقية للدافع الذي جعل منهم مجرمين في الوطن.

إذاً، مع أن لرواية مول فلاندرز أرضية إجرامية، إلا أنها أساساً تعبر عن قوى ومواقف ذات صلة وثيقة تماماً بتلك التي حللناها في روينسون كروزو: ومع أن الشكل الأدبي الذي يجسد هذه القوى والمواقف هو في مول فلاندرز أكثر نجاحاً في بعض النواحي، إلا أنه ليس مختلفاً في الجوهر من حيث النوع ؛ وبالتالي فإن معظم ما يقال هنا عن معالجة ديفو للجبنة، والشخصية، والبناء الأدبي ككل، يصدق على جميع رواياته، وعلى علاقتها العامة بقوى الفردانية.

(٩)

هاهنا إيزود من الحياة الخفية لمول فلاندرز اللصة:

الشيء الآخر في تلك اللحظة كان محاولة الاعتداء على ساعة ذهبية لإحدى الجسلمات. حصل ذلك بين الحشد، في المصلى، حيث خطر القبض عليّ كبير. كنت قد أمسكت بساعتها، لكنني وقد صدمتها صدمة عظيمة كما لو أن أحداً ما دفعني عليها، نشبت الساعة نشبة مناسبة عند البكلة، وجدت أنها لم تأت، ولذا تركتها تمضي في تلك اللحظة، وزعقت كما لو أنني قُلت، لأن أحدهم داس على قدمي، ومن المؤكد أنه هنالك نشالون، فأحدهم نشب ساعتني ؛ ويجب أن تلاحظ أننا في مثل هذه المغامرات نذهب دوماً وقد تهندمنا جيداً ، وكنت قد ارتديت ثياباً لائقة تماماً، وساعة ذهبية على جانبي، مثل سيدة من طبقة أخرى.

لم أكد أزعم حتى صرخت الجسلماتة الأخرى أيضاً، «نشال»، وقالت: إن أحدهم حاول نشب ساعتها.

* الـ polis، الحاضرة، أو المدينة- الدولة، والـ police، الشرطة. وقد أقرت كتابتهما بأصلها الإنجليزي لإظهار التشابه اللفظي الذي أراده الكاتب.
** محكمة شهيرة حطاً في لندن.

عندما لمستُ ساعتها كتبتُ قريةً منها، لكنني عندما زعقتُ توقفتُ دون الهدف، وحملها الحشد قليلاً إلى الإمام، وصرختُ هي أيضاً، لكن بعيداً عني نوعاً ما، ولذا لم تكن لتشك بي على الأقل ؛ وعندما صرختُ، «نشال»، صرخ أحدهم «نعم»، وهنا واحد آخر ، وهذه الجنتلمانة كانت ستُشَل أيضاً.

وللتو، على بعد قليل ضمن الحشد، ولحسن الحظ، صرخوا، «نشال»، ثانية، وبالفعل قبضوا على أحد الفتيات، ورغم تعاسة الأمر بالنسبة لذلك البانس، إلا أنها كانت فرصتي الملائمة، مع أنني قمتُ بالأمر ببراعة كافية من قبل ؛ لكنني خارج الشكوك الآن، فكل القسم غير المكتظ من الحشد جرى في ذلك الاتجاه، والولد البانس استلمته بقمة الشارع، وبوحشية لا حاجة بي لوصفها، ولكنهم، علي أية حال يُسرون لها، أكثر من إرسالهم إلى نيو غايت*، حيث يمكنون طويلاً في الغالب ويشنقون أحياناً، وأفضل ما يمكن لهم أن يتظروا، إذا ما أُدينوا، هو النفي^(١١).

إنه لمُنْعٌ تماماً. فالساعة الذهبية موضوع حقيقي، وهي لاثاني، حتى بـ «نشلة مناسبة». والحشد أجساد مترامصة، يندفع إلى الأمام والخلف، ويعاقب نشالاً آخر في الشارع. كل هذا يحدث في مكان واقعي، محدّد. صحيح أن ديفو، كمادته، لا يصف المكان بالتفصيل، لكن اللحظات الحاطقة التي تنبثق تصل بنا إلى واقع المكان بصورة كاملة. ومصلّى المنشقين هو اختيار حريص لثل هذه النشاطات، دون شك، لكن ديفو لا يثير الشبهة في أنه أديب لفت الأنظار إلى مافي اختياره لهذا المكان من مفارقة ساخرة.

وإذا كانت لدينا أية شكوك، فهي متعلقة، لا بصدق الإيزود، بل بحالته الأدبية. فحيوية المشهد عابرة سريعة الزوال بصورة لافتة للنظر. ذلك أن ديفو يمضي إلى منتصف الفعل Action، «كنت قد أمكست بساعتها»، من ثم يتحوّل فجأة من استذكار مقتضب وسريع، إلى عرض أكثر تفصيلاً ومباشرة، وكأنما فقط ليدعم صدق قوله الأول كما أن المشهد ليس مخطئاً ككل مترابطاً؛ إذ سرعان ما يعترضنا في منتصفه شرح جانبي لشيء سبق شرحه، وهو الحقيقة الهامة التي مفادها أن مول فلاندرز مرتدية مثل جنتلمانة هي الأخرى، وهذا التحوّل يعزّز ثقتنا بغياب الكاتب المتخفي خلف السارد والذي يفرض النظام على ذكريات مول فلاندرز المشتتة نوعاً ما، أما لو رأينا مول فلاندرز منذ البداية مرتدية «مثل سيدة من طبقة أخرى» ؛ لكان الفعل قد جرى بقوة أكبر، ودون مقاطعة، باتجاه الحدث التالي في المشهد - انطلاق الإنذار.

ويمضي ديفو ليؤكد على المغزى العملي، وهو أنه كان على الجنتلمانة أن «تمسك بالشخص الذي خلفها مباشرة»، بدلاً من الزعيق. وبفعله هذا، يحيي ديفو المقصد التعليمي الذي أعلن عنه في «مقدمة المؤلف»، لكنه في الوقت ذاته يوجّه أنظارنا إلى إشكالية هامة تتفق بما يجب أن يكون عليه موقع السارد. فنحن نفترض أن هذا السارد هو مول النائية، تتحدث حوالى أواخر حياتها، ولذلك من المدهش أنها في الفقرة التالية تصف باهتجاج نشاطات «معلمتها» في القوادة باعتبارها «مزحات» ومن ثم يتضح تشوُّش آخر متعلق بالموقع فنحن نلاحظ أن مول فلاندرز تشير إلى النشالين الآخرين، وإلى جماعة المجرمين عموماً بـ «هم»، وليس بـ «نحن». وتتحدث كما لو أنها ليست متورطة معهم في المصير ذاته ؛ أم أن ديفو هو الذي يقع بصورة لاواعية في هذه الـ «هم» التي اعتاد على استخدامها في الإشارة إليهم؟ وقبل ذلك، حين يقال لنا

* سجن إنجليزي شهير.

إن «الجتلمانة الأخرى» صرخت، نلش لكلمة «أخرى» فهل تسخر مول من ارتدائها هي أيضاً مثل جتلمانة، أم أن ديفو نسي أنها، في الحقيقة، ليست كذلك؟

وهذه الشكوك حول اكتمال تحكّم ديفو بسرده لا تتبدّد بالعلاقة، أو بالأحرى الافتقار إلى العلاقة، بين هذا المقطع وبقية الرواية. فالانتقال إلى الإيزود التالي مشوّش نوعاً ما. ويتأثر، أولاً بمخاطبة مول للقارئ شارحة كيفية التعامل مع الشالين، ومن ثم بخلاصة مشوّشة بعض الشيء عن حياة المعلمة والتي يقدم لها بالعبارة التالية: كانت لي مغامرة أخرى، تضع هذه القضية خارج الشكوك، ولعلها درس للأجيال القادمة عن حالة الشال وعلى أية حال، لانحن ولا الأجيال اللاحقة تتلقى الدرس، فالمغامرة الناشئة سرعان ما تتحول إلى الاهتمام بسرقة المعروضات من المتاجر: ويبدو أن ديفو لم يضع في ذهنه خاتمة لفقرته حين بدأها أو أنه ارتجل مقطعاً انتقالياً تفسيرياً بقصد المراوحة في المكان ريثما يتبدّى حدث ما آخر.

ترسخ الصلة بين مشهد المصلى والسرد ككل انطباعاً بأن ديفو لم يول التماسك الداخلي في قصته إلا اهتماماً ضئيلاً فعندما تنفي مول فلاندرز إلى فيرجينا تعطي ولدها ساعة ذهبية بمثابة تذكّار لالتزام شملهما، وتقول «كم رغبت أن يقبلها بين الحين والآخر إكراماً لي»، ثم تضيف متهمكة كيف لم يخبره «أنها سرقتها من جتلمانة، في مصلى في لندن»^(١٢) وبما أنه ليس هنالك أي إيزود آخر في مول فلاندرز عن الساعات، والجتلمانات، وأماكن العبادة، لا بد أن نستنتج أن ديفو لا يتذكر جيداً ما سبق له أن كتبه قبل مئة صفحة عن محاولة نشل الذهبية، ونسي أن المحاولة قد آلت إلى الفشل.

تشير هذه الثغرات بقوة إلى أن ديفو لم يضع مخططاً لروايته ككلي متماسك، وإنما اشتغل تدريجياً، وبسرعة كبيرة، ودون أي تنقيح لاحق. وهذا وارد تماماً. فقد كانت غايته الأساسية ككاتب هي تحقيق إنتاج غزير ونافذ - ما يربو على ثلاثة آلاف صفحة مطبوعة في السنة التي ظهرت فيها مول فلاندرز - وهذا الإنتاج لم يكن معدّاً بالدرجة الأولى لجمهور متيقّظ وناقذ. ومن الواضح تماماً أن ديفو لم يكن لديه إلا القليل جداً من الحساسية المفرطة المعتادة لدى المؤلف تجاه أعماله، أو حتى حساسية هذا المؤلف للردّ على النقد، ونحن نرى ذلك في لغة اعتذاره التمهيدي على الميوب الشعرية في العمل الذي كان فخوراً به إلى أبعد حد، الإنجليزي الأصيل: «... دون أن أعتبر مشعوذاً، لعلني أجتاسر وأتكهن، أنني سوف أثير اعتراضات نافهة على أسلوبني المفتقر إلى القوة والبراعة، وعلى الشعر الفجّ، واللغة غير الدقيقة، هذه الأشياء التي كان عليّ فعلاً أن أهتمّ بها أكثر. لكن الكتاب طبع، ومع أنني وجدت بعض الأغلاط، لكن الوقت قد فات على تصحيحها. وأعتقد أن هنا هو كل ما أحتاج قوله...». فإذا كان ديفو قد أهمل عمله الباكر إلى هذا الحد، وهو عمل شعري، فإنه من غير المحتمل أن يكون قد أعاد النظر في الثغرات المحتملة في عمل قصصي شعبي مثل مول فلاندرز، خاصة إذا كان ناشره قد رفض دفع الأجر الإضافي، على مثل هذا النوع من الكتابة سريعة الذبول والتي لا تحظى إلا بقليل من الاحترام،، هذا الأجر الذي طلبه ديفو صراحة من أجل تنقيح مخطوطته.

إن موقف ديفو اللامبالي تجاه كتابته ملاحم تماماً لتفسير الثغرات في قضايا التفاصيل والتي هي شائعة في كل أعماله؛ ويمكن لنا أن نحس بوجود الافتقار ذاته إلى خطة بدئية متماسكة أو إلى تنقيح لاحق في طبيعة منهجه السردية.

كل الروايات تقريباً تستخدم تركيباً من منهجين مختلفين في النقل: عرض مشهدي كامل نسبياً، حيث تنقل أفعال الشخصيات بصورة كاملة إلى هذا الحد أو ذلك، في مكان وزمان محددين، ومقاطع مكثفة خالية من الأحداث ومقتضبة تلخص دورها في إعداد المسرح وتقديم الهيكل الرابط الضروري. وينزع معظم الروائيين إلى الإقلال من هذه العجالات synopsis إلى أبعد حد وتركيز أقصى ما يمكن من الاهتمام على عدد من المشاهد المفصلة الواضحة تماماً؛ لكن الأمر لا يسير على هذا النحو عند ديفو. فهو يروي قصته عبر ما يزيد على مئة مشهد متصل وواضح، معدل طول الواحد منها أقل من صفحتين، وعدد كبير من المقاطع المشتملة على عجالات رابطة روتينية في الغالب.

والنتيجة واضحة: كل صفحة تقريباً تقدم دليلاً على نقص التوتر كلما تحولنا من إيزود إلى مقطع مكثف - لوحة تبدو مول فلاندرز متألقاً تحت الأضواء، لكنها سرعان ما تتراجع إلى الظلمة الجزئية للذكرى المشوشة. ومن المؤكد أن الإيزودات المعروضة بصورة كاملة هي التي تنطوي على كل ماهو حيوي وبارز في مول فلاندرز، وهي التي يوردها المتحمسون لديفو، ولهم الحق في ذلك، كدليل على عبقرية السردية؛ لكنهم ينسون كم هو كبير ذلك الجزء من الكتاب والذي تشغله مقاطع مكثفة يعوزها الإلهام، ملصقة لصقاً فوق كم هائل من اللغو. وديفو، دون شك، لم يبذل أي مجهود للتقليل من مقدار الوصلات المطلوبة لضم الإيزودات في وحدات كبيرة قدر الإمكان. وعلى سبيل المثال، فإن المجموعة الأساسية الأولى من الإيزودات، المتعلقة بإغواء مول فلاندرز من قبل أنجبها الأكبر، تنقسم إلى عدد كبير جداً من الصدمات المنفصلة بين الشخصيات المعنية، يتلاشى مفعول كل منها حالما يتجه السرد نزولاً باتجاه مقطع مكثف خالٍ من الأحداث. وعلى نحو مماثل نرى أن ردة فعل مول على اكتشاف الطابع الحرام لزواجها من أنجبها غير الشقيق، ينقسم إلى عدد من المشاهد المنفصلة، الأمر الذي يضعف كثيراً ما في الإيزود ككل من قوة انفعالية.

إن هذا الوجه البدائي نوعاً ما في تقنية ديفو السردية هو جزئياً انعكاس لطبيعة مقصده الأدبي الأساسي - خلق نوع مقنع من التشابه مع السيرة الذاتية لشخص واقعي؛ الأمر الذي يتطلب دراسة أخرى في هذا السياق. أما الآن فعلياً أن نختم التحليل الرهن لمقطع المصلى بدراسة مقتضبة لما هو دون شك الجانب الناجع فيه على نحو لافت للأنظار - سره.

ونثر ديفو ليس نثراً متقناً بالمعنى العادي للكلمة، لكنه فعال تماماً في جعلنا جدّ قريبين من وعي مول فلاندرز وهي تكافح لإفراغ ذاكرتها؛ نشعر ونحن نقرأ أن ما من شيء سوى التركيز المقروط على هذا الهدف الوحيد يمكن أن يفسر مثل هذا الاستخفاف الكامل بالاعتبارات الأسلوبية المعتادة - ويتجلى ذلك في التكرار والجمال الاعتراضية، والإيقاع المتسرع والمتعثر أحياناً، والسلاسل الطويلة والمعقدة من التراكيب الرابطة ولوحة الأولى قد يبدو طول الجمل متعارضاً مع مفعول الصديق العفوي، لكن غياب علامات الترقيم بين الجمل، ووجود الخلاصات المكررة يتزعج، في الحقيقة، إلى تعميق هذا المفعول أو الأثر.

ولعل الشيء الأبرز في نثر المقطع أن هذا هو أسلوب ديفو المعتاد. ونحن لا نجد لدى أي كاتب آخر مثل هذه الطريقة في الكتابة التي استطاعت أن تتحل التلقظ المحيّر لشخص غير مثقف مثل مول فلاندرز على هذا النحو الصادق والطبيعي؛ ويعود ما حققه ديفو من نجاح بهذا الصدد إلى التغيرات في وضع المؤلفين والتي تحدثنا عنها في الفصل الثاني، كما يعود إلى فعل العبد من القوى الأخرى المتضافرة، في العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، والتي حققت الكثير على طريق خلق لغة أدبية أكثر قرباً من عادات الكلام

لدى القارئ العادي ومدرسه.

أول هذه القوى كانت محاولة الجمعية الملكية Royal Society تطوير نثر واقعي وهذا لا يمكن أن نعدّه ذا أهمية أولى في تشكيل أسلوب ديفو، رغم أن هنالك بعض التأثير من خلال الاتجاه العلمي والحديث في مناهج الدراسة التي تلقاها في أكاديمية نيوتون غرين الانشاقية. ومن المؤكد أن ديفو يتبع تماماً برنامج يشوب سبارت الشهير: «طريقة دقيقة، صريحة، وعادية في الكلام؛ تعابير واقعية؛ معان واضحة؛ سهولة غير متكلفة؛ جعل الأشياء كلها أقرب ما يمكن إلى الوضوح الرياضي؛ وتفضيل لغة الصنّاع وأبناء البلد والتجار على لغة المفكرين والباحثين»^(١٣). وقد فضّل ديفو هذه اللغة بصورة طبيعية إذ كان هو نفسه تاجراً. ومعجمه بلا شك هو معجم «الصنّاع وأبناء البلد». بمعنى أنه يشتمل على عدد كبير جداً من الكلمات ذات الأصل الأنجلو ساكسوني أكثر مما لدى أي كاتب مشهور آخر، باستثناء بنيان^(١٤)؛ كما يتّصف معجمه، في الوقت ذاته، «بالوضوح الرياضي»، والخاصة الواقعية والمرجعية المناسبة تماماً لتحقيق غاية اللغة كما حددها لوك «نقل معرفة بالأشياء». كما أن أسلوب ديفو يعكس فلسفة لوك في جانب آخر هام جداً؛ فهو عادةً يكتفي بالإشارة إلى الخصائص الأساسية للموضوعات التي يصورها - صلابتها، امتدادها، شكلها، حركتها، وعددها - وخاصة العدد. بينما لا نجد إلا اهتماماً ضئيلاً بالخصائص الثانوية، كالأصوات، والألوان، والمذاق^(١٥).

وإذا، فإن خاصية البساطة والواقعية في نثر ديفو تجسّد القيم الجديدة التي حملتها النظرة العلمية والعقلانية في أواخر القرن السابع عشر؛ وهو نفس الاتجاه الذي سارت به بعض الأساليب الجديدة في الوعظ. فريتشارد باكستر، على سبيل المثال، الذي قرأه ديفو وكان موقفه الديني مماثلاً لموقفه، جعل الوضوح هدفه الأسمى؛ وكان وضوحاً من النوع شبه العلمي، إذ كانت غايته هي أن يوضح لجمهوره ما وصفه بـ «تجارب الروح»، و«حوادث القلب»، و«أعمال الرب»^(١٦). وطريقة باكستر في الإلحاح والتأكيد، وتقنيته في الإقناع، تعتمد اعتماداً كلياً تقريباً على أبسط الحيل البلاغية ألا وهي التكرار. وهو في هذا، وفي نظريته وممارسته قريب جداً من ديفو؛ ويشير عرض باكستر للاعتبارات التي تتحكّم به عند صياغة أسلوبه كواعظ إلى درجة القرب هذه.

كلما تعاملت مع النوع الجاهل من البشر وجدت من غير الممكن بأي حال من الأحوال مخاطبتهم بفصاحة زائدة. وإذا لم نستخدم لهجتهم النارجية، فلن يفهمونا. بل وحتى لو فعلنا ذلك، لكن جمعنا الكلمات في جملة مصقولة، أو تحدثنا عن أي شيء باختصار، فلن يحسوا بما نقوله. ولقد وجدت أنه مالم نهيب الأمر قصداً بعبارة طويلة، نستخدم فيها بعض التكرار، بحيث سيعونها وتفهم في أذهانهم من جديد، فإننا سنخطئ أفهامهم وسرعان ما يتوهون عنا. فالأسلوب والطريقة الكريهة قليلاً بالنسبة للمدقق والمنقّرة للأذن المرفهة... هي التي لها تأثيرها الطيب على الجاهل^(١٧).

ولعل نثر ديفو أقرب إلى «اللهجة النارجية» والفهم الخارج من أي شيء تصوّره سبارت أو باكستر؛ ويعود ذلك أساساً إلى السبب الذي أشار إليه ديفو نفسه حين قال: «إن تلقي المواعظ يعني أن نحاطب عدداً قليلاً من البشر: أن تطبع الكتب يعني أن نحاطب العالم كله»^(١٨). ولقد كتب ديفو، كصحفي، للجمهور الأوسع، وبالتالي كانت تنازلاته كبيرة أمام مدارك هذا الجمهور. وقد أعلن لقراءه في The Review أنه «اختار الوضوح بكل ما في الكلمة من معنى، وأن يتحدث بصورة مألوفة فيما يتعلق بالواقعة أو الأسلوب على

السواء، لأن ذلك «أكثر تنقيفاً وأقرب إلى أفهام البشر الذين أحاط بهم»^(١٩)؛ وكان مدركاً لما قد يناله من القراء ذوي الثقافة الأوفر من اتهام بالتكرار والفجاجة، لكنه أكد أن عليه «تحمل ذلك الحشو، بقصد الوضوح ومنفعة الجمهور»^(٢٠).

وتشير أول قطعة أدبية سرديّة مشهورة لديفو، وهي القصة الحقيقية لشبح السيدة فيل (١٧٠٦)، إلى الصلة المباشرة بين السنوات الباكورة التي قصاها كصحفي ومؤلف كراريس وبين صدق رواياته. وقد استغل ليسلي ستيفن هذه القطعة لشرح مناهج ديفو كروائي^(٢١)؛ حيث كان ديفو يسجل ما يسمعه وهو ماضٍ إلى كاتتربري كي يجري تحقيقاً صحفياً مع السيدة بارغراف التي رأت الشبح. ولا يمكن أن ننكر أن ما يقوله ليسلي ستيفن عن «اصطناع الدليل الموثوق» و«حرف الاهتمام» عن الحلقات الضعيفة في سلسلة البراهين ينطبق تماماً على الروايات، وإن لم يكن ينطبق على شبح السيدة فيل؛ ولعل نجاح ديفو الملحوظ في فن إقناعنا بقصصه، يعود في جانب منه إلى التدريب الذي تلقاه في مدرسة الصحافة القاسية.

كانت تجربة ديفو الصحفية قد عبّأته جيداً كي يصبح روائياً في «أواخر حياته». ففي سياق كتابته، وحدة تقريباً طوال تسع سنوات من ١٧٠٤ - ١٧١٣، في *The Review* التي كانت تصدر كل ثلاثة أسابيع، طوّر نفسه كرئيس للتعديل، «السيد ريفيو Mr Review» يتمتع بطريقة خاصة ومميزة في الكتابة. ولم يكن صوته - صوت الثرثار، المشاكس، العامي، والرجل الشعبي المراوغ - بحاجة إلا لقليل من التغير عندما تقمص دور مول فلاندرز.

ويمكن أن نعزو إلى الصحافة أيضاً ما هو ربما أعظم موهبة لدى ديفو - موروثة. «فما إن يتناول القراء أعماله حتى يصعب عليهم تركها» وقد ختم ديفو تقديمه لمذكرات فارس، قائلاً: «لا شيء يغري أكثر من قراءة القصة ذاتها، التي، ما إن يدخل القارئ فيها، حتى يجد من العسير تماماً أن يخرج منها، قبل أن يأتي عليها».

(٢)

تشكّل روايات ديفو نقاط تحوّل في تاريخ القصة، فهي أول أعمال سرديّة مهمة تجسّد كلّ عناصر الواقعية الشكلية. ومع أن الواقعية الشكلية تساعد في تحديد فريدة الرواية، إلا أنها لا تستنفد بأي حال من الأحوال توقنا النقدي حيالها؛ فقد يكون للرواية تقنية مميزة في التمثيل *representation*، لكن حتى تُعتبر شكلاً أدبياً قيماً، شأن أي شكل أدبي آخر، لابد أن يكون لها أيضاً بنية هي تعبير متماسك عن كل عناصرها ولقد أشارت دراستنا الأولية إلى ثغرات عديدة في تماسك مول فلاندرز؛ وهذا الأمر، متراكباً مع مدى الخلاف النقدي حول منزلة ديفو وأهميته كروائي، يجعل من الضروري إجراء تحليل مفصّل لبنية مول فلاندرز ككل، وخاصة العلاقة بين ثلاثة من مكوناتها الرئيسية، الحكمة، والشخصيات، والشيمة الأخلاقية.

يوضح التلخيص الموجز لحبكة مول فلاندرز طابعها الإيزودي. فالقصة تقع في قسمين رئيسيين؛

الأول والأطول بينهما مكرس لحياة البطلة كزوجة، أما الثاني فمكرس لنشاطاتها الإجرامية وعواقبها. ويتألف القسم الأول من خمسة إبيزودات أساسية، ينتهي كل منها بموت الزوج أو رحيله ؛ وهناك إبيزودان فرعيان أساسيان، يعنى أحدهما بالعلاقة المجهضة مع رجل متزوج، في حين يعنى الآخر بحيل صديقتها أرملة آل رديف للحصول على زوج.

ثلاث من الإبيزودات الأساسية ليست مستقلة بصورة كاملة. فالزواج الأول، المرتبط ارتباطاً وثيقاً بكل من جهود مول الأولى لتحسين وضعها وبيئتها من قبل الأخ الأكبر، يشكل فاتحة مقنعة ورمزية للرواية ككل، مع أن هذا الزواج ليس له أية صلة لاحقة بالحبكة. أما الزواج الثالث، من أخيها غير الشقيق، فيفضي إلى اكتشاف سر ولادتها، وهكذا يرتبط بكل من بداية حياة مول والمشاهد الأخيرة حين تلتقيه من جديد هو وابنها. بينما يرتبط الزواج الرابع بالجزء الأخير من الكتاب ابتداءً من محاكمة مول-Old Bai ley فصاعداً، وهذا الزواج الرابع هو من جيمس أو جيمي، الإيرلندي، اللانكشايري، أو الزوج قاطع الطريق (انسجماً مع لامبالاة ديفو تجاه الأسماء تبدو هذه الخيارات الوافرة لتعيين هوية الزوج الرابع مرغوبة). لكن من جهة أخرى، ورغم ارتباط مكونات الحبكة ببعضها البعض في القسم الأول، إلا أن تواسجها يبقى أولياً ويغرق تماماً خلال مراحل طويلة في تفاصيل نشاطات مول الأخرى.

أما القسم الثاني، وهو الأمتع في نظر كثير من القراء، فمكرس أساساً لحياة مول كلعنة ؛ وصلته مع بقية الحبكة هي أنه يفضي في النهاية إلى اعتقالها أولاً، ولقائها من جديد مع جيمس في السجن، ثم نفيها لاحقاً وأخيراً عودتها إلى فيرجينيا وإلى عائلتها هناك. وهكذا تنتهي مغامرات مول الإجرامية بإحالتها من جديد إلى الإبيزودتين الأساسيتين في النصف الأول من الحبكة، وبذلك يصبح ممكناً وضع خاتمة محكمة للرواية ككل.

هذه الدرجة من الترابط، والمستندة إلى العلاقات بين البطلة، وأمها، وأخيها غير الشقيق، وزوجها المحبوب، وولدها، تضيف على مول فلاندرز درجة من التماسك البنوي تجعلها فريدة بين روايات ديفو والحبكة الوحيدة التي يمكن مقارنتها بها هي حبكة روكسانا، فالأولية mechanism الرابطة هناك، رغم بساطتها، مشابهة نوعاً ما: طفلة تصل من الرشد، بقايا الماضي السيئ تنتاب الحاضر وتحد من إمكانيات البطلة في عزلتها المزدهرة. لكن ديفو لا يبدى في أية رواية من رواياته أي اهتمام واضح بإنهاء حبكة بأي شكل من أشكال الحسم والاكتمال. ففي روكسانا، وبعد تناول علاقة الأم والابنة بصورة رصينة تبدو وكأنها بانتهاء حل تراجيدي للعقدة، نجد أنه ينهي الرواية بقضية عامة ليس لها أساس ؛ بينما تنتهي مول فلاندرز ببعض الإرباكات لدى البطلة وعودة زوجها إلى إنجلترا. ومن الواضح أن ديفو يفضل حلاً ناقصاً وغير ذي صلة بالموضوع وينفذ ذلك ؛ حتى عندما يبدو حل الحبكة سهلاً ومنطقياً.

وهذه النهايات غير الحاسمة نمطية لدى ديفو، وهي بمعنى ما فعالة بصورة لا يمكن نكرانها ؛ فهي تخدم كمنبه حاسم إلى أن نظام السرد لا يحلده سوى تعاقب الأحداث الفعلية في حيوات الشخصيات الرئيسية فديفو يستخف بنظام الأدب كي يظهر ولاءه المطلق لقوضى الحياة.

هذا الولاء المفرط للطراز شبه السيرى Pseudo - biographical يساعد كثيراً في إيصاح نمط الحبكة الذي يستخدمه ديفو. ونحن لا نعرف كم هو مدين لموديل مامن الموديلات الشكلية في كتابته مول

فلاندرز، وإذا كان هنالك أي نمط أصلي **Prototype** حقيقي لبطلته، فهذا غير مثبت تماماً. لكن، من الواضح أن الشكل السيري في الكتابة هو الشبه الوحيد المحتمل لقصّ ديفو، فهذه الأشكال كلها تنطوي على ربط مهلهل للأحداث ببعضها البعض في سلسلة كرونولوجية، تعتمد ترابطها من أن هذه الأحداث جميعها تحصل للشخص ذاته.

أما الشبه الأقرب لمول فلاندرز من جهة الموضوع فتجده في سير المحتالين-rouge biographe، هذا التقليد المحلي الذي كرس حصراً للتوثيق الاجتماعي الواقعي وبصورة أوسع مما كانت عليه الحال في الروايات البيكارسكية. وقد بدأ هذا الجنس بمؤلفات واقعية بصورة كاملة، مثل عمل توماس هارتمان **Caveat for Common Cursitors** (١٥٦٦)، ثم تطور إلى شكل قصصي نوعاً مامتأثراً بالحكايات البيكارسكية وكتب الوادر. وسير المحتالين هي إيزودية دون شك، لكنها تختلف عن مول فلاندرز كلية في أن معايير الحياة اليومية تصنع في خليط مشوش من نوادر التحايل والخداع غير المعقولة. مع أننا نجد مثل هذه اللاواقعية في إيزودات مول فلاندرز التي تبدي توازياً دقيقاً مع المواد الأساسية الثابتة في سير المحتالين^(٢٢) - كما في إيزودات الخداع المتبادل بين المظلة وزوجها اللانكشايري، أو قلبها الطاولات على تاجر الأقمشة وإلحاق الأذى بها من جرّاء اعتقالها الزائف، أو غزلها المقضي مع أخيها غير الشقيق^(٢٣)، والـ **Tour de force*** الشعري غير المألوف في حياة ليدي لايتدي إلا القليل من علائم الألفة الأخرى مع الموزيئات**.

وعلى أية حال، تشير هذه الأحداث القليلة البارزة بين باقي سرد ديفو إلى الفارق الكبير بين مول فلاندرز وسير المحتالين. فهذه الأحداث، شأن تلك الأحداث النمطية في سير المحتالين، لها سيماء التلفيق، وهي في هذا تحاكي مفهوم الحكمة التقليدي في القصّ، حيث يختار المؤلف قصته لأنها محكمة بصورة ما، رمسية، وغريبة جداً بحيث تبرز بين النوع الشائع من التجارب فتطلب حكايتها وإعادة حكايتها. أما الرواية فقد استخدمت وعلى نحو يميز حبكة من نمط مختلف تماماً، تستند إلى فعل ينتمي كلياً إلى التجربة العادية، وعلى هذا النوع من الفعل أساساً ارتكزت مول فلاندرز.

يبدو، إذاً، أن حبكة ديفو في مول فلاندرز أقرب إلى السيرة الصادقة، سواء كانت سيرة مجرمين، أو رحالة، أو أشخاص آخرين، منها إلى سير المحتالين شبه القصصية. ومن الشائق، بهذا الصدد، ملاحظة أن ديفو قد ألف، قبل عامين من كتابته مول فلاندرز سيرة حقيقية إلى هذا الحد أو ذاك، هي حياة السيد دنكان كامبل، قارئ البخت الشهير، وأعلن فيها أن «من بين كل المؤلفات الموجهة بأسلوب تاريخي إلى الناس، ما من واحد يستحق الاحترام العظيم الذي تستحقه تلك الأعمال التي تقدّم لنا الحيوانات الكاملة لرجال محددين بعينهم»^(٢٤). وقد انعكس هذا الاحترام الشديد للسيرة الحقيقية في الطريقة التي اتخذت رواياته من خلالها شكل السيرة الذاتية الصادقة. وهذا وحده ما أثر في نمط البنية السردية الذي استخدمه: حيث لم يكن عليه إلا أن يستغرق في ادّعاءه أن مول فلاندرز هي حياة شخص حقيقي، وبالتالي فإنّ الحكمة الإيزودية لكن الواقعية النابضة بالحياة لا يمكن تفاديها. ومن غير المحتمل أن يكون ديفو قد فكّر في العواقب الأدبية

* بالفرنسية في النص الأصلي: عرض القوة، عرض المضلات.

** تسع إلهات شقيقات يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوجيا الإغريقية.

الأخرى لمثل هذه الحكمة ؛ وإذا كان قد فعل ، فلعله كان قانعاً تماماً بأن يصحح ، مهما تكن الثغرات الشكلية الناتجة ، في سبيل الصديق المطلق الذي جعلته هذه الثغرات ممكناً ، وسهلاً نسبياً.

وهذه الثغرات واضحة وخطيرة. فالحبكة الإيزودية التي لا تستند وحدثها إلا على كونها تاريخ شخصية واحدة هي ، حسب أرسطو ، أسوأ أنواع الحكمة ، ذلك أن «هناك كثيراً من الأفعال التي يقوم بها رجل واحد والتي لا يمكن أن تشكل منها فعلاً واحداً ؛ وأيضاً لأن التاريخ يعنى بما حدث فعلاً ؛ بعكس الشعر الذي يعنى بالمحتمل والضروري»^(٢٥). ومثل هذه الاعتراضات على الرواية قد لا تنتهي ، لكن هناك الكثير مما يقال بالنسبة لوجهة النظر التي مفادها ، على العكس ، أن تركيز ديفو على صياغة شبه تاريخ Pseudo - history ، مع أنه خطوة حاسمة في تطور نوع الحكمة المتلائم مع الواقعية الشكلية في الرواية ، كان باهظاً جداً بحيث أخرجت غايات القصص الأخرى ، أي الغايات الشعرية بمعناها الأرسطي ، خارج اللوحة بصورة حتمية. وهذه الحتمية متأية من أن الثغرات الناجمة عن حبكة إيزودية لا تتوقف عند هذا الحد ، بل تحرم ديفو من مزايا بنية تضفي التماسك والمغزى البعيد على أفكار الشخصيات وأفعالها.

إن مول فلاندرز ، كما يقول إ. م. فورستر ، رواية شخصية^(٢٦) ؛ حيث تلقى الحكمة عبء التشويق كله على البطلة ، وقد شعر كثير من القراء أنها تتحمل هذا العبء بصورة باهرة. ومن جهة أخرى ، عاب ليسلي ستيفن على ديفو افتقاره إلى شكل ما ينضوي تحت عنوان التحليل النفسي في القص الحديث^(٢٧) ، وهو محق فعلاً ، على الأقل إذا شددنا على كلمة تحليل. فالتحفيز motivation في كل إيزودات مول فلاندرز مقنع تماماً ولكن انطلاقاً من دواع ضارة ومؤذية بعض الشيء - قليلة هي المواقف التي تواجهها البطلة وتتطلب أي تمييز أكثر تعقيداً مما لدى كلب بافلوف ؛ يدفعنا ديفو لأن نعجب بما في ارتكاسات مول تجاه الكسب أو الخطر من سرعة وتصميم ؛ وإذا لم يكن هناك أية تحليلات نفسية مفصلة ، فذلك لأنها نافلة تماماً.

أظهر الروائيون اللاحقون قدرتهم على الفهم السيكولوجي من خلال طريقتين رئيسيتين: غير مباشرة بكشف الشخصية عبر أفعالها ؛ أو مباشرة ، بالتحليل الدقيق للحالات الذهنية المتنوعة لهذه الشخصية. ويمكن ، بالطبع ، أن يتم الجمع بين هاتين الطريقتين ؛ وهذا ما يحصل عادة ، فتراهما مقترنتين مع بناء سردي مصمم كي يجسد تطور الشخصية ، ويضع أمامها خيارات أخلاقية حاسمة تحمل شخصيتها كلها على الانطلاق والحركة. ونحن لانرى من هذه الأشياء إلا القليل في مول فلاندرز. فديفو لا يرسم شخصية بطلة كما تفترض واقعيتها في كل فعل ، وهو يورط القارئ معه - إذا سلمنا بواقعية الفعل ، صار من الصعب الاعتراض على واقعية الفاعل. ولا تظهر الشكوك إلا حين نحاول ملائمة كل أفعالها معاً ، ورؤيتها بمثابة تعبير عن شخصيه واحدة ؛ وتزداد شكوكنا حين نكتشف كم هو زهيد ما قيل لنا عن بعض ما نحتاج إلى معرفة لتكوين لوحة كاملة عن شخصية مول فلاندرز ، وكم تبدو الأشياء التي قيلت لنا متناقضة مع بعضها البعض.

وهذه الثغرات بارزة على نحو خاص في معالجة ديفو للعلاقات الشخصية فعلى سبيل المثال ، لا يقال لنا إلا القليل جداً عن خصال عشاق مول فلاندرز ، كما أن معطياتنا عن عددهم ضئيلة بصورة مثيرة للشبهة. فعندما تعترف مول «بمضاجعة ثلاثة عشر رجلاً» ، لا نستطيع إلا أن نمتعض لأن حوالي ستة من هؤلاء العشاق مخفيون ، لاعن زوجها الخامس وحسب ، بل ، وهذا ما لا يمكن عفرانه ، عنا أيضاً. وحتى

أولئك العشاق الذين نعرفهم، لا يستطيع تحديد أيهم تفضل مول. فنحن، مثلاً، يتكون لدينا انطباع راسخ أن جيمس هو محبوبها، وأنها لا تتركه وتتزوج زوجها الخامس من المصرفي إلا بضغط الحاجة المادية الماسة، لكنها تخبرنا بعد هذا أنها خلال شهر العسل مع المصرفي «لم تعثر أبداً على نحو متواصل أمتع من هذه الأيام» وأن خمس سنوات من «الحياة الرغيلة الهائكة» تلت ذلك. وعلى أية حال، حين يظهر جيمس من جديد، يعود انطباعنا الأول ثانية وبقوة:

بهت لونه، ومكث صامتاً لا يرم، مثل المصعوق، وإذا لم يستطع التغلب على دهشته، لم يقل سوى، «دعيني أجلس»؛ وجلس إلى الطاولة، وأسند مرفقه عليها، وأوكأ رأسه بيده، محملاً في الأرض كالأبله. وبكى بكاءً مريواً، وكان ذلك حسن حيث لم أكن لأستطيع التفوه بأي شيء آخر؛ ولكن بعد أن طردت انفعالي بالبكاء، أعدت الكلمات ذاتها، «عزيزي، ألا تعرفني؟» ورد علي، أجل، ولم يقل شيئاً آخر لفترة^(٢٨).

يمكن لطريقة ديفو السردية المقتضبة أن تكون مثيرة للوجدان بصورة بارزة حين تركز على العلاقات الشخصية، لكن نادراً ما يحدث ذلك، ربما لأن ديفو ومول فلاندرز لا يريان أن هذه الشؤون غير الملموسة عناصر هامة وثابتة في الحياة البشرية. ونحن لا نجد في متناولنا إلا الزهيد بما يعيننا على فهم مشاعر مول المتضاربة أثناء زواجها من المصرفي. فهذا الزوج، شأن الزوجين الأولين، ليس له أية سمة فردية تتجاوز إعطائه رقماً ترتيبياً بين أزواجها؛ وحياة مول معه تعالج كإيزود مقتضب ومستقل كلياً لا يتوافق منطلقه الوجداني مع السمات الأخرى لحياتها وشخصيتها. وعلاوة على ذلك، فإن ديفو يلج على عدم التوافق هذا بإخبارنا أن جيمس كتب لها ثلاث مرات في هذه الفترة يعلنها بأنهم راحلون إلى فيرجينيا كما اقترحت هي من قبل^(٢٩)، لكنها لا تذهب إلا بعد موت زوجها الخامس بفترة طويلة؛ ربما لو كان هنالك روائي آخر بدلاً من ديفو لجعل مثل هذه الوقائع فرصة لإيضاح مشاعر بطلة المتضاربة تجاه الرجلين، لكن ديفو لا يقدم لنا إلا الوقائع عارية، وبعد أن تكون قد فقدت مافيها من طاقة إثارة سيكولوجية.

ولو حاولنا استخلاص نتيجة ما من معالجة ديفو لهذه العلاقات الشخصية المحددة فستكون حتماً أن مول فلاندرز عاشت سعيدة دون منقصات مع كلا الزوجين، وأنها رغم حبها الأعمق لواحد منهما، لم تترك لهذه العاطفة أن تتعارض مع الرفاه والنعيم الذي كان الآخر قادراً على توفيره. ومن الواضح أنها محبة لكنها ليست عاطفية. أما حين ندرس شخصيتها كأهم فإنا نجد لوحة أخرى مغايرة تماماً. حيث يمكنها، من جهة أولى، أن تتصرف بحماس عاطفي كامل، مثلما فعل حين تلثم الأرض التي وقف عليها ابنها همفري الذي فارقت طويلاً لكنها رغم بعض الولع الذي تبديه تجاه اثنين أو ثلاثة من أولادها، تبقى، حتى بالمعايير العادية، قاسية القلب نوعاً ما في معاملتها لمعظمهم - فهي لا تذكر أغلبهم إلا لتسأهم، وما إن تركهم في رعاية أقرباء أو مربيات، حتى لاتعود تستردهم أو تسأل عنهم بعد ذلك، ولو أتيحت لها الفرصة. واستنتاجنا، هنا، عن شخصيتها، أنها أم قاسية، رغم بعض الظروف المخففة. ويصعب علينا أن نرى كيف، يمكن لهذا أن يتوافق مع كل من لثمها الأرض التي وطئها همفري، وشجبها الصريح للأمهات غير السويات^(٣٠)، في حين لاتوجه إلى نفسها أبداً مثل هذا الاتهام حتى في أعرق لحظات الاستنكار الذاتي النادم.

أحد التفسيرات المطروحة لهذا التناقض يجعل منه قضية تقنية أدبية، لا قضية فهم سيكولوجي محدد: باختصار، عند قراءة ديفو يجب أن نفترض وجود نوع من الإهمال أو قلة الاهتمام بالسرد، وأن نقبل ما يقال على وجه التحديد، لكن دون أن نستخلص أية استنتاجات مما يهمله، مهما بدا هاماً. فإذا كانت مول لا تبدو ملتاعة على جيمس خلال حياتها الزوجية الخامسة، فذلك فقط لأن ديفو لا يعتبر مواقف الشخصيات من بعضها وقائع ثابتة يجب أن يركز تقنيته السردية عليها. وإذا كانت مول صامتة عن المصير النهائي لكل أولادها علناً همفري، ونحن نعلم بموت أربعة منهم، فلا يجب أن نستنتج أن مول لا يخالجها شعور الأم، بل فقط أن شخصيات ديفو لا تبقى في ذهنه عندما تكون خارج النص. وفي كلتا الحالتين، يجب ألا نسمح لتفسيرنا بتجاوز ما يعلنه ديفو أو مول فلا ندرز عملياً.

وهناك أيضاً تفسير آخر لهذا الافتقار إلى الوضوح الكامل الذي نستدل من خلاله على شخصية مول فلا ندرز عبر ممارستها لعلاقاتها الشخصية: ويستند هذا التفسير إلى أن الفردانية الإجرامية التي تمارسها مول تنزع إلى إضعاف أهمية العلاقات الشخصية فهي مثل بقية الوسط الإجرامي، انتحلت أسماء وهويات مزيفة، وكُرسَت قسماً كبيراً من حياتها لتأكيد هذه المزاعم.. ولذا فإن كل علاقاتها الشخصية تقريباً مصطنعة بهذا الدور التتكري؛ ولا يمكن لها أبداً أن تكون عميقة أو صريحة، وهي غائبة بالضرورة؛ ومن هنا، كان ديفو، بمعنى ما، واقعياً حين صوّر علاقات مول فلا ندرز الشخصية كسلسلة من المصادفات الطارئة، شديدة الشبه بعلاقات المتشردين والجرمين التي وصفها «ميهيو» في القرن التالي. وها هنا أحد الأمثلة:

طُردت في الصباح [من النقابة]، وبعد أن مضيت التقيت بصيئة كانت نائمة في النقابة الليلة الفاصلة. قلت لها إني موصل طريقي عبر الريف إلى برمنغهام، ودعوتها إلى المجيء معي. لم أكن قد رأيتها أبداً من قبل. ووافقت، ومضينا معاً نلتمس طريقنا... وعندما سجدت في مالمستر فقدت الصبغة. لم تأت لرؤيتي في السجن. ولم تبال. كانت قد صاحبتني لتجد أحداً ما على الطريق معها، وأنا لم أبال بها أيضاً^(٣١).

الصدق المقتضب في هذا المقطع شديد الشبه بما نجده لدى ديفو، كما أنه يجسد الخصائص الأساسية لطبيعة العلاقات الشخصية المفككة بين الجرمين. فبينة هؤلاء لها مفاعيل على العلاقات الشخصية لا تختلف عن تلك التي تحملها الفردانية الاقتصادية في روبنسون كروزو، فمشرّد ميهيو، ومول فلا ندرز، ومعظم شخصيات ديفو الأخرى يتمون جميعاً إلى جزيرة كروزو؛ فهم كلهم، وخاصة في عزلتهم، يتبنون وجهة نظر عملية تجاه نظرائهم.

وإذا، فإن تركّز السرد عند ديفو، وطبيعة موضوعه، لا يكشفان شخصية مول من خلال الدور الذي تلعبه ضمن علاقاتها الشخصية لكن هذا لا يضعف بحد ذاته معقولة عرض ديفو لسيكولوجية بطالته؛ فبعض التناقضات الواضحة المشار إليها آنفاً هي تناقضات باطلة من الأساس - لأنها متأنية من الافتقار إلى المعطيات؛ في حين يمكن للعسرة الأساسية أن تذلل على نحو معقول بأن نفترض أن مول فلا ندرز ودودة وعطوفة في الأصل لكن الظروف غالباً ما تدفعها إلى لعب الدور الآخر. وعلى أية حال، فإن حقيقة عدم استقرار مول فلا ندرز في علاقاتها الشخصية تستدعي مصاعب كبيرة لدى تخليد ما إذا كان الأمر على هذا النحو فعلاً.

فنحن حين نحاول تحديد الشخصية الكاملة لشخص ما نأخذ في الحسبان عادةً أكبر قدر ممكن من وجهات النظر حول هذا الشخص، وبمقارنتها مع وجهة نظرنا الخاصة يمكن أن نكون نوعاً من الانطباع الاستيرسكوبي*.

ومثل هذه الإضاءة لا نجد لها مسطرة على بطله ديفو. فطبيعة الحكمة الإيزودية لا تترك لأي من شخصيات مول فلاندرز أن يعرف عن حياة البطلة أكثر من نصف صغيرة، رغم أن هناك ما يقرب من مائتي شخصية في الرواية؛ كما يعمل طراز السيرة الذاتية في العرض على تقديم مواقفهم منها حين ترغب هي وبالشكل الذي تريد. وتكشف شهادتهم عملياً إجماعاً من النوع المشبوه تماماً- فبطلة ديفو يستفزها أولئك المؤهلون لأن يفرضوا عليها حبه الشديد المفرط وغير الأناني- مثل جيمس، المعلمة، وهمفري، ومن جهة أخرى، قد يشعر القارئ، حين يلاحظ أن مول فلاندرز نفسها ليست مخلصه تماماً أو نزيهة في معاملتها لهم، أو بالأحرى، في معاملتها لأي أحد آخر، يميل إلى تفسير عبادتهم كدليل على أوهام جنون العظمة لديها أكثر من كونها تقييماً صائباً من جانبهم لشخصيتها. حيث نرى أن الجميع وكأنهم قد وجدوا من أجلها، ولا يبدو أن أحداً منهم مستاء من هذا الوضع. وقد يتوقع المرء من المعلمة، مثلاً، أن تأسف لهداية مول التي تخرمها من مصدر تميز للبضائع المسروقة؛ لكن، بدلاً من ذلك، نرى أنها تصحح «التأثية الصادقة»^(٣٢) حالما تنتهي حاجتها لخدماتها.

وإذا لم يكن أي من هؤلاء المقرّبين من مول فلاندرز عارفاً بشخصيتها الحقيقية، وإذا ما اقتنعنا بأن وصفها لنفسها حزني، يبقى مصدرنا الوحيد لفهم شخصيتها بصورة موضوعية هو ديفو نفسه - لكن، هنا أيضاً سرعان ما تعترضنا عقبات، فمول فلاندرز تشبه مبدعها إلى حدٍّ مريب، حتى في أوجه تتوقع أن نجد فيها فوارق بارزة لافتة للأنظار، صحيح أنها امرأة ومجرمة؛ لكن أياً من هذين الدورين لا يحدّد شخصيتها كما صوّرها ديفو.

إن لدى مول فلاندرز، بالطبع، كثيراً من السمات الأنثوية، فهي ذات نظرة ثابتة فيما يتعلق بالشباب الجميلة والبياضات النضيفة، وتبدي عناية زوجة تجاه المتع الجسدية لذكورها. بل إن الصفحات الأولى من الرواية تقدّم لنا صبية بنقاء نابض بالحياة، كما نجد بعد ذلك كثيراً من سمات الرقة الكوكينية** الخام ذات الطابع الألثوي بصورة لا يمكن نكرانها. لكن هذه تبقى أمراً ثانوية وسطحية نسبياً، وجوهر شخصيتها وأفعالها هو ذكوري أساساً، بالنسبة لي على الأقل. فهنا انطباع شخصي، ومن الصعب، إن لم يكن من المستحيل إثباته والبرهنة عليه لكن من المؤكد على الأقل أن مول لا ترضى عن أي من مواطن الضعف لدى بنات جنسها، وليس بومع المرء ألا يشعر أن إعجاب فرجينيا وولف بها متأّت إلى حد بعيد من إعجاب ببطلة تحقق واحداً من أهداف النظرية الداعية إلى المساواة بين الجنسين: الانفلات من أي توريط قسري في الدور النسوي.

وتشبه مول فلاندرز مبدعها في وجه آخر أيضاً: فهي تبدو وكأن خطفيتها الإجرامية ليس لها أي

* الاستيرسكوب: أو الجسماء، أداة بصرية تُبدي الصور للعين مجسّمة، فهي، إناء أداة للرؤية ثلاثية الأبعاد.
** الكوكيني - cockney: أحد أبناء لندن، وبخاصة أحد أبناء أقرع أحياء لندن.

مفعول عليها، بل هي، على العكس، تصدر عن كثير من مواقف المواطن الفاضل والحريص على الصالح العام. وهنا ثانية، مامن تناقض فاضح، وإنما هنالك نموذج محدد من المواقف التي تميز مول عن غيرها من أفراد مرتبها: ففي المقطع الذي أو ردها في السابق نجد أنها لا تبدي أي شعور بالزمانة تجاه الصبي السائل؛ وفيما بعد نجد أنها ممتلئة سخطاً على «التساء القساة» في سجن نيوغايت، وهم أيضاً يردون عليها بالمثل هازئين و ساخرين؛ وعندما تنقش في النهاية تشفى منهم وهي ترى مرتاحة ومتنعة في جناح الكابتن، إلى «الأخوية القديمة» وقد احتجزوا في الحجرات السفلية السفينة»^(٣٣). وهي تقسم المجرمين إلى صنفين: فمعظمهم أشرار فاسدون يستحقون مصيرهم تماماً؛ أما هي وثلة من أصدقائها فأخيار في الجوهر وأناس محتاجون لم يحالفهم الحظ - بل وهي طاهرة عفيفة رغم بغائها لأن هذا البغاء، كما تؤكد لنا، ناجم عن الحاجة وليس «من أجل الرذيلة»^(٣٤). وهي، في الواقع، مثل ديفو، البيوريتانية الصالحة التي عاشت في عالم فاسد دون أن تتلوث، رغم بعض التسويات الاضطرارية المذلة والمؤسفة، وبغض النظر عن سابقاتها الشهيرة.

إن هذا التحرر من التبعات السيكولوجية والاجتماعية المحتملة في كل ما تفعله هو الجانب الأساسي غير القابل للتصديق في شخصيتها كما رسمها ديفو. وينطبق هذا، لا على جرائمها وحسب، بل وعلى كل ما تقوم به. فإذا أخذنا ليمة غشيان المحرم، مثلاً، نجد أنها رغم تحول أخيها غير الشقيق إلى شخص عاجز حسيًا وعقليًا بسبب هجرها له بعد انكشاف سرها الرهيب، لا تتأثر لذلك إطلاقاً ما إن تغادر فيرجينيا. كما لا تتأثر مشاعر ابنها تجاهها بكونه ثمرة لسفاح القربى، ولا حتى بحقيقة أن أمه، بعد تركها له قرابة عشرين عاماً، لا ترجع إليه إلا لأنها تفكر أن لديها الآن، وقد نفيت إلى جواره، ملكية تورثها له، قد ينعم بها بصورة ما.

شخصية مول فلاندرز لا تتأثر علي نحو ملحوظ، لا بجنسها، ولا بأعمالها الإجرامية، أو بأي من العوامل الموضوعية التي قد تفصلها عن مؤلفها؛ وهي، من جهة أخرى، تقاسم ديفو ومعظم أبطاله كثيراً من السمات المميزة التي تعتبر عادةً من سمات الطبقة الوسطى. فهي تستبد بها فكرة التعلق بالمظاهر الأرستقراطية؛ وتزهر باستغراقها في معرفة كيفية الحصول على الخدمة اللائقة وأسباب الرفاه؛ وهي في أعماقها صاحبة دخل rentier، لا تفلحها الحياة إلا حين «تبتدأ أسهمها بسرعة»^(٣٥). وبعبارة أدق فإنها، مثل روينسون كروزو، التقطت لغة الحرفي ومواقفه عبر نوع من عملية الحلول أو التناقل Osmosi. ومعظم خصائصها العملية مشابهة لخصائص كروزو، كالقلق، وفقدان الحس بالمسؤولية الأخلاقية، والفردانية المتقلدة. ومن الممكن، دون شك، أن نجد هذه الخصائص لدى شخصية ما من جنسها، ومزلتها، وتقلباتها الشخصية لكن ذلك ليس مرجحاً، ومن المعقول أكثر بالتأكيد افتراض أن كل هذه التناقضات هي نتيجة لعملية السرد بضمير المتكلم first - person narration على وجه التحديد؛ وأن تماهي ديفو مع مول فلاندرز كان كاملاً تماماً بحيث خلق شخصية هي في جوهرها شخصية هو، رغم بعض اللمسات الأنثوية.

وبالمثل، فإن فرضية التماهي اللاواعي بين ديفو وبطلته تبدو مشروعة حين نأتي إلى تحليل الجانب الثالث من جوانب البناء الإجمالي لرواية مول فلاندرز - مغزاها الأخلاقي بمعناه الواسع.

نبيّن «مقدمة المؤلف» أن «ليس هنالك أي فعل شرير في أي جزء من الرواية إلا وينقلب أولاً وأخيراً إلى نعمة حظ». وهذا الادعاء الأخلاقي لا يعني إلا التأكيد على أن الرواية تعلم درساً أخلاقياً من النوع

الضيق والمحدود بعض الشيء - الرذيلة لا بد من دفع ثمنها والجريمة لا تعود بمردود. لكن هذا الادعاء لا يجد ما يدعمه في السرد ذاته. والذي حدث كما يبدو هو أن ديفو استسلم للخط الأبدي في قصة الجريمة: حيث من الشائع بالنسبة للمؤلف أن يضع نفسه قدر الإمكان في عقل المختال، لكنه حالما يرتدي مسوح الجريمة، فإنه يلعب ليكسب. فديفو لا يحتمل ترك مول فلاندرز بين أيدي الأيام المشؤومة. صحيح أن حفظها تتراوح وتتوس، لكنها أبداً لا تتضع. بحيث تنقض مضطرة قرارها الأول بأن «لا تقوم بأعمال البيت»^(٣٦). وهي تحافظ على وضع شخص من الطبقة الوسطى حتى في السجن. كما أنها تحقق النجاح الباهر في معظم الأحوال، سواء كزوجة، أو خلية، أو لصّة. وحين يحل الإفلاس تكون قد جمعت ما يكفي من مكتسباتها المحرم لتموين مزرعة، ومن ثم تحقيق نفوذ واسع في لندن.

رخاء مول بعد توبتها يعتمد، إذاً، على حياتها الإجرامية. وصدق هلمبتها لا يتعرض أبداً لامتحان التعصية العسير طلباً للاستقامة الأخلاقية. والحبكة، في الواقع، متناقضة على نحو ثابت مع القيمة الأخلاقية التي استهدفها ديفو.

ويبقى مقنماً، على أية حال، أن ضرورياً أخرى من المغزى الأخلاقي أمكن تجسيدها في السرد، ربما بوسائل أخرى مغايرة كذلك المتضمنة في الحبكة، فقد استخدم ديفو، مثلاً، التعليق التحريري* المباشر ربما كي يدفع القارئ إلى رؤية الشخصية الرئيسية من موقع ملائم بلغته الانتباه إلى أنانيته المستحكمة وسطحية توبتها. لكن هذا التطفل للتحريري يتعارض مع مقصد ديفو الأساسي، وهو ترك بأن مول فلاندرز هي سيرة ذاتية حرفية وصادقة، ولذا لم تكن الطريقة مقبولة

ولهذه الأسباب فقد انبثق المغزى الأخلاقي الذي رغب ديفو في إضافته على قصته من الوعي الأخلاقي لبطلته وعلى نحو مباشر. فهي قامت بكل من وظيفة الشخصية ولسان الحال التحريري فروت القصة من منظور توبتها اللاحقة. وقد انطوى هذا الأمر بدوره على عسرات، من جهة لأن قصص مول الغرامية وسرقاتها تفقد على نحو واضح كثيراً من تشويقها بعد أن رش عليها كمية من رماد التوبة؛ ومن جهة ثانية لأن مثل هذا المنظور اقتضى انفصلاً حاداً في الزمن بين الوعي الذي يقترب الأعمال الشريرة والوعي الصالح المسؤول عن تقييدها.

وعدم إدراك ديفو لهذه الإشكاليات تدلّ عليه الطريقة التي تنهّب بها «مقدمة المؤلف» من النقطة الحاسمة لعلاقة الرواية بـ «المذكرات الخاصة» لمول والتي زعم ديفو أن روايته «كُتبت منها» وأن «الريشة التي استخدمت في إنهاء قصتها» تذكر بـ «أول نسخة استلمها» وكانت بحاجة إلى كثير التهذيب لجعلها تنطق بلغة لائقة بالقراءة، لكن وجودها تدلّ عليه الوثائق اللاحقة، وربما الأكثر تهذيباً، والتي تظهر مول وقد «ثابت وتواضعت، حين قررت في النهاية أن تكون». وبهذا الصدد، على أية حال، يصمت ديفو، ولذا لا نستطيع أن نحدد أبداً من الأفكار الأخلاقية والدينية في النص - إن كان ثمة أفكار - قد قدمتها البطلة عملياً، ولا في أية فترة من حياتها قد تم ذلك.

وهذا الارتباك في المقياس الزمني يتضح أحياناً حتى في الصياغة اللفظية لأفكار التوبة. واضح، مثلاً، أن إحدى خطابات مول فلاندرز الأولى والتي لا يمكن غفرانها هي خطبة المضارة bigamy** : فهي لم

* المقصود هنا تدخل المؤلف، كمؤلف، في سياق السرد، وتعليقه على الأحداث سواء في المتن أو في الهوامش.
** للمضارة: الزواج من رجلين في وقت واحد.

تُطلّق من زوجها الثاني وليس هنالك ما يدل على أنه قد مات ؛ وبالتالي فإن حياتها العاطفية اللاحقة هي حياة مضارة تراكمية ومرصعة بالزنى. والمشكلة، على أية حال، لا تدخل وعيها الأخلاقي سوى مرة واحدة، حين يعدلها ضميرها نتيجة لقرار عشيقها قطع ما بينهما من «مراسلة بغضنة». وتكتب: «لكنني لم أفكر ولا مرة أنني كنت كل هذا وأنا امرأة متزوجة، زوجة السيد «ب» تاجر الكتان، الذي لم تكن لديه القدرة على أن يحورني من عقد الزواج بيتاً، رغم أنه تركني مضطرباً من ظروفه الاضطرارية، ولا أن يمنحني حرية شرعية في الزواج ثانية ؛ ولذا لم أكن أقل من بغوي وزانية طيلة هذه الفترة. وعندئذ لمت نفسي على جرائتي وتجاوزي للمحدود، وعلى أنني كنت شريكاً لهذا الجتلطان...» (٣٧)

للوهلة الأولى يبدو هذا المقطع وكأنه تفكير مول الثانية وهي تنزو إلى طيشها السابق ؛ وإذا كان الأمر على هذا النحو، لا يمكن للمرء إلا أن يرتاب في صرامة تأملها وتدقيقها الروحي، إذ لا نرى مثل هذه الأفكار بخصوص الزوجين اللاحقين - وهما زواجا مضارة أيضاً. وعلى أية حال، فإننا لو نظرنا إلى هذا المقطع ثانية لوجدنا أنه من غير الممكن الركون إلى هذا الرأي. فهناك تشوش حقيقي بشأن الزمن المفترض أن التفكير قد تمّ خلاله. وهي إذ تكتب «عندئذ لمت نفسي» نجد أن «عندئذ» تعني أن مول لامت نفسها وقت حصول الحادث ؛ وإذا كان الأمر هكذا، فإنها تكون هي أو مبدعها قد نسيا أن الوضع الأصلي لزمن المقطع الذي يبدأ «لكنني لم أفكر ولا مرة»، يقتضي أن التفكير قد جرى بعد مرور فترة طويلة على الحادث عندما أعقبه الندم.

يخفق ديفو، إذاً، في أن يضع تعليلاته التحليمية على نحو مقنع في أية فترة محددة من تطور بطلته الأخلاقي ؛ ويصلح هذا كمثال لانخفاقه العام في حلّ مسائل الشكل التي ورّطه فيها مقصده الأخلاقي وأسلوب السرد السيري الذاتي الذي اتبعه. وأحد أسباب ذلك دون شك هو أن ديفو لم يول فنه ولا ضميره الاهتمام الدقيق الذي تقتضيه غايته الأخلاقية ؛ ومن جهة أخرى، يجب أن نتذكر أنه واجه إشكالية كانت جديدة في ذلك الوقت وبقيت منذئذ الإشكالية المركزية في الرواية: كيف نفرض على السرد بناءً متماسكاً دون أن نتقص مما فيه من سيماء الصدق الحرفي.

إن الواقعية الشكلية ليست إلا أسلوباً بالعرض، ولذا فهي محايدة أخلاقياً؛ وكل روايات ديفو هي أيضاً محايدة أخلاقياً لأنها تتخذ من الواقعية الشكلية غاية أكثر من كونها وسيلة، فتخضع كل مغزى متماسك لوهم مفاده أن النص يمثل أثراً صادقاً خلفه لنا شخص حقيقي. لكن سجلّ الحالات الفردية * case-book يبقى موضوعاً جافاً مالم تضطلع به يد مستجوب بارع بمقدوره أن ينتقي الأشياء التي ينبغي معرفتها، والتي غالباً ما تكون ذات الأشياء التي لا يعرفها الشخص المعني أو لا يريد الاعتراف بها؛ إن إشكالية الرواية هي كشف هذه المعاني دون أي خرق للواقعية الشكلية.

لقد فرضت الواقعية الشكلية ضبطاً بصرياً متجسداً عما هو شخصي ومطلقاً على الطريقة التي ينجز الأدب من خلالها مهمته القديمة وهي أن يحمل مرآة تتمرأى الطبيعة فيها، ومع ذلك فقد رأى الروائيون اللاحقون طرقاً يمكن من خلالها توصيل النموذج الأخلاقي وإن تكن غير مباشرة وأصعب من الطرق التي

* سجلّ الحالات أو القضايا هو السجل المشتمل على معلومات تفصيلية عن بعض القضايا الواقعية والقضائية والاقتصادية أو بعض الحالات الطبيعية والنفسية... إلخ... تبعاً للسياق.

اتّبعها الأشكال الأدبية السابقة. فبدلاً من الشرح والتعليق المباشرين - أو قوة البيرة والتخييل، اعتمد النموذج على التلاعب بالمرآة في الزمان، والمكان، والتقريب، والإضاءة. وأضحى «الموقع» هو الأداء الحاسمة التي يعبر من خلالها الكاتب عن حساسيته الأخلاقية، كما أضحى النموذج ثمرةً للتراث الخفية التي تحدّد في أية زوايا توضع المرآة بحيث تعكس الواقع كما يراه المؤلف. وبالطبع، نحن لا نجد مثل هذا النموذج في معالجة ديفو للشبكة والتشخيص في مول فلاندرز؛ كما أن معالجته لوعي بطلته الأخلاقي تتعلّص منا بانكفاءٍ لاحقٍ له ناجم عن الافتقار إلى الانسجام بين الأوجه المختلفة لمقصده السرد.

(٣)

أولئك الذين رأوا في مول فلاندرز «واحدةً من الروايات الإنجليزية العظيمة، وربما «أعظمها»^(٣٨)، كجون بيشوب مثلاً، لاحظوا هذا الافتقار إلى التناغم، لكنهم اعتبروا أن خلفه إدراكاً ثاقباً لحقائق السلوك البشري. أما بخصوص الدرس الأخلاقي، فقد افترضوا أن ديفو لم يستهدفه على نحو جدي، وأن القصة تنتمي إلى تلك الفئة من الرواية حيث التضارب بين المعزى الأخلاقي الواضح وبين أي فهم عقلائي من قبل القارئ لهذا المعزى ليس سوى حيلة أدبية يخبرنا المؤلف من خلالها أن عمله يجب أن يفسّر على أنه عمل ساخر؛ ويمكن أن نطلق على هذا المنهج method اسم الغياب الواضح لتدخل المؤلف في السرد بضمير المتكلم، وقد استخدمت هذه الطريقة بنجاح في روايات حديثة شبيهة برواية مول فلاندرز مثل رواية السادة يفضلون الشقراوات لـ «أنيثا لوز» ورواية المندھشة من نفسها لجويس كاري.

قراءة مول فلاندرز بهذه الطريقة تقتضي القول إن ديفو كان منفصلاً تماماً عن إبداعه، وإنه لم يأخذ على محمل الجد ما كتبه في المقدمة من توكيدات أخلاقية جازمة، بل وإنه، على العكس، كان مبتهجاً دون أسف وهو يرسم التقابل الفاسد والساخر بين الاعتبار المادية والأخلاقية والذي هو سمة من أبرز سمات الرواية بالنسبة للقارئ الحديث. لكن هذا التفسير يتعارض كلياً في الجوهر مع تحليلنا رغم انسجامه معه في كثير من النواحي.

ولعل أشهر المزاغم حول ديفو كفنان هي تلك التي صدرت عن كولردج، في ملاحظة هامشية على مقطع من روبنسون كروزو حيث يصادف البطل بعض الذهب في قمرة السفينة الفارقة:

ابتسمتُ لمراى هذا المال، بالسلسلة الكاسدة! صرختُ بصوت مرتفع، وما الذي تصلّحُ له، لستُ ذا قيمة. بالنسبة لي، ولن أرفعك من أرضك، إن واحدةً من تلك السكاكين هي أكثر نفعا من تلك الكومة كلها، فما من وسيلة لديّ لصرفك، فلتبقِ حيثُ أنت، ولتهبط إلى القاع مثل مخلوق غير جدير بالحياة وعلى أية حال، حين أعدت النظر، أخذتها (*)، ولففت كل شيء في قطعة من الشراع...

هذا ما كتبه ديفو، أما كولردج فقد علق على العلامة النجمية(*) قائلاً: إنها لجديرة بشكسبير، - وفوق ذلك تلك الفاصلة المنقوطة (:) بعدها، اللحظة المارقة دون أدنى تردد للوعي

لهي أكثر إتقاناً وروعة من الذهب ذاته. ولو أن كاتباً عادياً كان مكانه لوضع (١) بعد «أخذتها»، وبدأ بفقرة أخرى (٢٩).

نحن نبتسم لعبارة «نحن أعدت النظر»، بما فيها من تنقيس deflation غير مقصود لعبارة كروزو المنطوية على مفارقة، والمتعمقة بخصوص نفاة الذهب وانعدام قيمته، ونغري برؤية ذوق أدبي رفيع في تجنب ديفو أي شرح زائد للأعقليات التي تفرضها الظروف على الإنسان الاقتصادي، ولكن، هل يمكن لنا أن نتأكد من أن السخرية ليست عرضية وإنما متعمدة ومقصودة؟ وهل يناسب حقاً هذا المونولوج المنطوي على مفارقة شخصية كروزو أو وضعه في تلك الظروف؟ أليس مسجماً أكثر مع ديفو المتيقظ دوماً والصلح بالشؤون الاقتصادية أن يتمسك بالحقيقة النافعة التي مؤداها أن البضائع وحدها تشكل الثروة الحقيقية؟ وإذا كان الأمر كذلك - أليست السخرية الواضحة مجرد نتيجة للإهمال المفرط الذي يتردد ديفو الصليح من خلاله راجعاً إلى دوره كروائي، فيسارع لخبيرنا بما يعرفه عما فعله كروزو، أو أي واحد آخر، في تلك الظروف؟

ليس في وسعنا ترك مديح كولردج يمرّ بسلام. فقد استخدم طبعة عام ١٨١٢ من الكتاب، والتي مثل معظم الطباعات اللاحقة، أضفت مقداراً كبيراً من الضبط على علامات الترقيم التي نثرها ديفو كييفاً اتفق؛ ففي الطباعات الأولى كانت هناك فاصلة وليس فاصلة منقوطة بعد «أخذتها» إن حجة كولردج بشأن استاذية ديفو الأدبية تستند بصورة كبيرة إلى جمع ديفو مقومي السخرية - انعدام قيمة الذهب في تلك الظروف، وقرار أخذه مع ذلك - في وحدة واحدة من المعنى، وإلى امتناعه في الوقت ذاته عن وضع أية إشارة واضحة للقارئ، كعلامة التعجب مثلاً، لكن في الواقع، لم يكن هنالك فاصلة، وحسب، بدلاً من فاصلة كولردج المنقوطة، بل كان هنالك أيضاً كمّ وافر من الفواصل كلما هامت الجملة متقدمة طوال خمسة عشر سطراً، يسبح خلالها كروزو إلى الشاطئ وتهبّ العاصفة. ويشير هذا إلى أن السبب الحقيقي الكامل وراء ما يشبه السخرية هنا وفي كل مكان آخر لدى ديفو هو مقدار المادة متغايرة الخواص - heterogeneous - ous التي عادةً ما يجمعها في وحدة إعرابية واحدة، فضلاً عن اللامبالاة المفرطة التي يتم بها الانتقال بين الموضوعات المتباينة.

هذا كرنّا حمام كولدردج على أية حال بالخطر الذي يتعرض له الحكيم أكثر من غيره، كما يقال؛ أن يرى أكثر من اللازم. ويبدو أن هنا هو ما يحصل في مقالتي فيرجينيا وولف المنشورتين في The Com-mon Reader فقد وفرت لها روايتا ديفو روبنسون كروزو ومول فلاندرز فرصة أن تكون حكيمة، وأن ترى أكثر مما هو موجود بالفعل. فهي تكتب، مثلاً، عن «قلْبٍ خفية بسيطة تنتصب في مقدمة اللوحة... نغرينا برؤية الجزر النائية وقفار الروح البشرية» (٤٠). وفي حين يبدو، كما تكشف مقالة «في العزلة» في الجزء الأخير من روبنسون كروزو، أن تقنية ديفو لم تكن حاذقة أو واعية بالقدر الكافي الذي يجعلها قادرة على إثارة ثيمة العزلة البشرية وإلقاء الدروس عن صناعة الفخار البدائية في الوقت ذاته والسرد ذاته.

ومكذاً، فإن فيرجينيا وولف حين تكتب عن إخضاع ديفو «كل عنصر آخر إلى خطته» (٤١)، أظنّ في شك، فهل هناك - سواء في روبنسون كروزو أو في مول فلاندرز أية خطة بالمعنى العادي للكلمة مهما تكن؟ أليست مثل هذه القراءة في حقيقتها نوعاً من الثمن النقدي غير المباشر مقابل الشعور بالتفوق الذي

بمكثنا ديفو من أن نستمتعه من ثمره المتواضع المنفلت، هذا الشعور الذي يمكثنا بدوره من تحويل الحالات المفرطة من خرافته السردية إلى سخرية؟

ليس في مول فلاندرز سوى القليل من أمثلة السخرية الواضحة والمتعمدة ومن بين هذه الأمثلة هناك، قبل كل شيء مقدار معقول من السخرية الدراماتيكية البسيطة : مثلاً، في فيرجينيا، حيث تروي امرأة قصة زواج مول الحرام من أخيها، وهي لا تدرى أنها تخاطب مول نفسها^(٤٢). وهناك أيضاً بعض أمثلة السخرية الموجهة، كما في أحد المقاطع حين تقسم مول، وهي بعد بنت صغيرة، أن تصبح جنتلمانة عندما تكبر، مثل واحدة من جاراتها المومرات، لكن سيئات الصيت.

«يا صغيرتي المسكينة»، تقول مريتي العجوز الطيبة، «سرعان ما تصبحين جنتلمانة مثلها، فهي سيئة الصيت، ولداها ولدا زنى».

ولم أفهم شيئاً من ذلك : لكنني أجبتُ، «أنا واثقة أنهم ينادونها ملانم، وأنها لا تقوم بأعمال الخدمة أو أعباء البيت» : وهكذا أصررت على أنها جنتلمانة، وعلى أنني سأكون أنا أيضاً جنتلمانة مثلاً^(٤٣).

إنها لسخرية دراماتيكية جميلة تلك التي يتم عنها هذا الإيزود النبوي مع عبارة «سأكون جنتلمانة مثلها»، حيث التوكيد اللفظي يدفع إلى النهاية التناقض بين الفضيلة والطبقة، والمخاطر الأخلاقية المتأنية من الانخداع بالمظاهر الأرستقراطية السطحية. ويمكن التأكيد أن هذه السخرية مقصودة لأن نزعها العامة تجد ما يؤيدها في كتابات ديفو الأخرى، التي غالباً ما تبدي نوعاً من الروح الحاقلة على الأرستقراطية لعجزها عن تقديم موديلات مقبولة في السلوك والتصرف: وعلى سبيل المثال، نزوعاً مماثلاً في وصف مول الساخر للأخ الأكبر بأنه «جنتلمان خليع». لديه من الطيش ما يكفي لارتكاب الأفعال الشائنة، إلا أنه لديه مع ذلك كثير من الحنكة والدهاء بحيث لا يدفع ثمناً باهظاً لقاء لذاته». وهنا نجد أن الجمع بين البلاغة الأسلوبية والتناغم الواضح مع وجهة نظر ديفو يسمح لنا أن نؤكد أن فكرة مول بعد خداع جيمس لها هي أيضاً فكرة ساخرة: «إنه ضرب من الرفاه غالباً ما يحطمه رجل شريف، لا رجل سيئ الصيت»^(٤٤). فالمبالغة اللفظية تدفع إلى النهاية التناقض بين المعايير الأخلاقية المعلنة وتلك التي تمارس على الأرض: كلمة «يحطمه» هي مبالغة محسوبة، فمول فلاندرز على ما هي عليه من قبل، والغموض في عبارة «رجل شريف» يبدو مستخدماً بوعي كامل لما يخلقه من مفعول فاسد.

لكن أمثلة السخرية المتعمدة في مول فلاندرز تقصر كثيراً، على أية حال، عن السخرية البنائية structural، الراسعة التي قيل: إن ديفو عاين بها كلاً من شخصيته المركزية أو ثيمته الأخلاقية المستهدفة. وليس هنالك أبداً أي شيء في مول فلاندرز يدلّ بوضوح أن ديفو يرى القصة بصورة مغايرة لرؤية ابنته. صحيح أن هناك بضع حالات يبدو فيها هذا المقصد ممكناً، لكن عند البحث نرى أن ليس في هذه الحالات أية سمة من سمات أمثلة السخرية المتعمدة التي أوردناها منذ قليل، بل هي أقرب بكثير إلى المقطع المقتبس من روبنسون كروزو.

لنرى إلى هذا التشابه الشديد بين ما يحصل بعد اكتشاف مول فلاندرز حقيقة إنجابها الرهبة من زرج هو أخ غير شقيق في الوقت ذاته وبين هبوط كروزو عن ذروته البلاغية في المقطع السابق:

رأيتُه شاحباً وحزيناً ؛ وقلت، «تذكر وعيدك الآن، وتلقُ الأمر بعزيمة ؛ ومن هو الذي هبَّكَ
للأمر أكثر مما فعلت أنا؟ على أية حال، ناديت الخادم، وطلبتُ له كأساً صغيراً من الروم (شراب
البلدة المعتاد)، فقد كان ضعيفاً خائر القوى»^(٤٥).

إن الإلحاح على الصديق - وقد أدَّى إلى جملة معترضة تلتفت إلى التفاصيل وتشرح لماذا الروم وليس
البراندي مثلاً - يخلق تناقضاً صارخاً بين الشدة الانفعالية الحادة وعلاجها السخيف. ويمكن للمرء أن يوافق
أن الحياة هي هكذا ؛ لكن الكاتب الذي يريد التأكيد على شدة الانفعال لا يمكن أن يشير إلى أن كأس
الروم يناسب الحالة. خاصة إذا كان كأساً صغيراً - وكلمة «صغير» مثال جيد على الكيفية التي يساعد بها
الاهتمام «الواقعي» بالتفاصيل الدقيقة على خلق السخرية.

من حيث الشكل، نلاحظ أن المقطع مشابه لمقطع الذهب ؛ فالانتقال بين الموقنين المتنافرين يتم
باستخدام عبارة «على أية حال» التي تؤكد على الترابط المنطقي في ذهن السارد. ولو أن ديفو اكتفى بمجرد
البدء بفكرة جديدة دون هذه العبارة، لتضاءلت السخرية إلى حد بعيد، فهي تستند إلى الإلحاح الواضح على
أن المادتين المتقابلتين - وهما في كلا المثالين شدة انفعالية أو ذهنية يتلوها اعتبار عملي أشد - تتسميان بالفعل
إلى عالم القول ذاته.

وهذا المقطع نمطي أيضاً من حيث محتواه، لأن توقع السخرية متأثّر من انتقال كاسح من عاطفة إلى
فعل، وهو أمر شائع تماماً في روايات ديفو، مع أنه من غير المؤكّد أن ديفو يقصد به السخرية. برمثالنا هنا هو
حادثة تقبيل مول الأرض التي وطنها ابنها، وهي في نشوة مشاعر غير المألوفة، لكنها تتوقف حالماً تلحّ عليها
فكرة أن الأرض «زلزلة وخطرة»^(٤٦). من الممكن أن ديفو كان يضحك من خطط بطلته الوقع للمعاطفة
والحسن السليم ؛ لكن من المحتمل أكثر دون شك أنه أراد لمول فلاندرز أن تنجو بجُلدها قبل أن يتابع قصته
وأنه لم يفكر بكثير من العناية في وسيلة تحقيق ذلك.

ويبدو غياب الفصل بين المواقف المتنافرة ساخرًا على نحو خاص إذا ما نهياً لنا مسبقاً لأن نعتبر أحد
هذه المواقف زائفاً. ويحصل هذا في كثير من المقاطع التي تستهدف تقديم الدرس الأخلاقي، والتي لا يفعل
ديفو أثناء كتابتها أي شيء كمي يتفادى شكنا بمعقوليتها. ويمكن أن نجد إحدى هذه الحالات غير المعقولة
أبداً عندما نروي مول التي مائزال سادرة في غيها للمعلمة كيف تعرّفت برجل سكير سرّقه فيما بعد، وتتابع
مبررة فعلتها مبررة إحدى مواضع الملك سليمان ضد الشراب. وتخبّرنا مول فلاندرز أن المعلمة انفلتت
بشدة:

... كان أثر الموعظة شديداً عليها لدرجة أنها بالكاد كانت قادرة على كفكفة دموعها، وهي
تفكر بهذا الجنتلمان كيف يلقي بنفسه في مهاوي التلف، كلما صعد كأس من الخمر إلى رأسه.

أما بشأن الصفقة التي فزتُ بها، وكيف جرّدتُه تماماً، فقد قالت لي إنها سرّتها كثيراً. وقالت
«يابني، إن هذه المعاملة قد تهديه وتصلحه أكثر من كل المواضع التي سمعها في حياته. وإذا كنت
بقية القصة صحيحة، فإن هذا هو ما حصل»^(٤٧).

ومن ثم تجتمع المراتان وتستيقان العقاب الإلهي وتستزفان نفود الجنتلمان البائس، من أجل تلقيه
الدرس، وهذا الإيزود هو دون شك، محاكاة ساخرة للفضيلة والتقوى ؛ لكن ديفو مع ذلك لا يبدو ساخرًا

هنا أكثر منه فيما بعد، حين تغفر مول لنفسها إغواء قسّ المسجين الذي اعترفت له بخطاياها مستقلة إيمانه على الشراب^(٤٨). وكلا الإيزودين معقول سيكولوجياً بما فيه الكفاية: فالمنغمسون في رذيلة ما هم غالباً أقلّ تساهلاً من الغاضبين تجاه الرذائل الأخرى التي لا يحبّذونها. لكن الإشكالية هي ما إذا كان ديفو نفسه قد تغاضى، وتوقع من قرائه أن يتغاضوا، عن الطابع السيئ للسياق الذي تلقى فيه عظامه الأخلاقية ضد الكحول. وهالك سبب وجيه يدعونا للاعتقاد أنه فعل ذلك، فالعبرة الأخلاقية متعمدة ومقصودة على نحو جديّ، وليس على نحو ساخر، وبالنسبة لسياقها، فقد رأينا سابقاً أن ديفو لم يتمكن من جعل آرائه التعليمية صالحة إلا عن طريق تكرار مول لها مثل اللازمة دفاعاً عن معتقداته المستقيمة الخاصة؛ ولذا فإن هنالك سبباً كافياً للاعتقاد أن انعدام الحسّ الأخلاقي الذي يبدو لنا مضحكاً تماماً هو في الواقع انعكاس لواحدة من الخصائص السيكولوجية البيوريتانية المميزة والتي يتقاسمها ديفو مع بطلته.

في مؤلفه «السخط الأخلاقي وسيكولوجيا الطبقة الوسطى»، كشف سفيند رانولف، انطلاقاً من كراسات الكومنولث بصورة أساسية، كم كان البيوريتانيون مدمنين على انفجارات السخط الأخلاقي أكثر من الملكيين^(٤٩). وأشار إلى أن أحد مواطن القوة في البيوريتانية يكمن في نزوعها إلى تحويل مطالباتها بالاستقامة الأخلاقية إلى نوع من العدوانية القاسية تجاه خطايا الآخرين: وهذا النزوع جعل معه، بالطبع، ميلاً متعمداً هو تعامي الفرد عن أغلاطه هو وغفرائها. ومول فلاندرز تمثل هذا النزوع دائماً. وأحد الأمثلة الشهيرة هو في أحد المقاطع حين تبرّر لنفسها سرقة قلادة ذهبية من أحد الأطفال: «لم أفكر إلا أنني لقنت أبوه درساً توبيخياً منصفاً على إهمالهما، إذ تركا الحَمْل الصغير البائس يعود إلى البيت وحده، وسوف يعلمهم ذلك أن يتبهوا أكثر مرة أخرى»^(٥٠). والمشكلة ليست في الصدق السيكولوجي لهذا لتفكير؛ أي ليست في أن الضمير هو المفتي casuist الأعظم. وإنما تتعلق المشكلة بمقصد ديفو: فهل قصد من ذلك أن يكون لمسة ساخرة مما لدى بطلته من نفاق أخلاقي، وما لديها من تعام عن القذى في عينها هي؟ أم أنه نسي مول وهو مغتاط من إهمال الأبوين لطفلهما، وكونهما يستحقان هذا العقاب القاسي؟

إذا كان ديفو قد أراد لهذا المقطع أن يكون تصويراً ساخراً للخداع الذات الروحي، يصبح ضرورياً أن نفترض أنه رأى شخصية مول برمتها على هذا الضوء، ذلك أن الحادثة منسجمة مع تعاميتها العام عن قلة أمانتها الروحية والذهنية. فهي تكذب دوماً بشأن وضعها المالي، مثلاً، حتى على أولئك الذين تحبهم. فهي تخفي على جيمس، حين ينكشف الخداع المتبادل بينهما، حوالة مصرفية بثلاثين باوند فقط: «نظراً لظروفي، فقد أشفقت عليه فعلاً ومن كل قلبي». ثم تتابع، «لكن لنعد إلى هذه المسألة، قلت له إنني لم أخدعه رغبةً ولن أخدعه أبداً» وبعد رحيله، تقول: «لا شيء أبداً مما أصابني في حياتي نفل إلى أعماقي مثل هذا الفراق. لقد لمت ألف مرة في داخلي على تركه لي، ذلك أنني كنت سأمضي معه عبر هذه الدنيا، ولو تسوّلت خبزي. وتحسّست جيبي فوجدت عشرة جنيهات، وساعته الذهبية، وخاتمين صغيرين...»^(٥١). إنها لا تستطيع حتى نظرياً إثبات حبها الشديد من خلال استعلائها لاستجداء خبزها، دون أن تسارع في الحال إلى تبيان أن ذلك مجرد غلو لفظي، مؤكدة لنفسها أن في جيبيها ما يكفي لتأمين خبزها مدى الحياة. وهذه ليست سحرية بالتأكيد؛ فالعواطف السمحة هي شيء نبيل لدى ديفو وبطلته، كما أن احتياطي النقود الخفية هي كذلك شيء نبيل، وربما أنبل؛ لكن ليس هنالك أي شعور يتعارض هذين الموقفين أو بإلغاء أحدهما الآخر.

لقد اتهم ديفو أولئك الذين لا يلتزمون بأعراف الكنيسة إلا عرضاً وفي المناسبات بأنهم «يلعبون Bo - peep مع القدرة الإلهية»^(٥٢). لكن هذا التعبير يصف على رائع ما هو شائع جداً في مول فلاندرز من التفافات مأكرة على الأمانة والصدق الأخلاقيين. فديفو في هذه الرواية «يلعب Bo - Peep» وعلى مستويات عدة: بدءاً بالجملة والحدث وانتهاء بالبناء الأخلاقي الأساسي للرواية ككل، نجد أن موقفه من إبداعه هو موقف سطحي ومخادع وسهل الانحراف مثل موقف بطلته. ففي إحدى المرات حين يكتب لها عشيقها المتزوج طالباً إنهاء العلاقة، ويلج عليها أن تعبر من سلوكاتها، تكتب: «صدمت بهذه الرسالة، كما لو أنني تلقيت ألف طعنة؛ وخزات ضميري كانت أعظم من قدرتي على التعبير عنها، فأنا لم أكن متعامية عن جريمتي؛ وفكرت أنه لإثم أقل لو استمرت علاقتي بأخي، حيث لم يكن هنالك جريمة في زواجنا من هذه الناحية، ولا في معرفتنا بوجوده، هكذا، جريمة»^(٥٣).

مامن كاتب يتيح لنفسه فرصة التفكير في ضمير بطلته، أو المعاني الأخلاقية الحقيقية لحياتها، بروح السخرية، يمكنه أن يكتب هذا جاداً أو أن يكتب ذلك الوصف لهداية جيمس الأخلاقية، والذي نخبرنا مول فلاندرز خلاله أنها قدمت له الثروات التي وهبها لنها، دون أن تنسى «العجاء، والخنازير، والأبقار، ومخزونات المزرعة الأخرى». وتستنتج «أعتقد أنه ظل بعد ذلك تائماً مخلصاً، واهتدى كما لم يهد الرب من قبل أي ماجن، وقاطع طريق، وساخر»^(٥٤)، إن من يدرك هذه المحايثة بين القدرة الإلهية وشيطان المال هو نحن، وليس ديفو؛ ونحن، لاديفو، من يضحك وهو يتصور الهداية بين الأبقار والخنازير.

ومهما يكن الخلاف على أمثلة بعينها، يبقى مؤكداً تماماً أنه ليس هنالك في مول فلاندرز أي موقف ساخر على نحو متسق. فالسخرية بمعناها العريض تعبر عن إدراك عميق للتناقضات والمفارقات التي تكتنف الإنسان في وادي الدموع هذا، ويتجلى هذا الإدراك في قابلية النص للقراءات المتعارضة. ولكن ما أن ندرك المرمى الحقيقي للكاتب، حتى نرى كل التعارضات الواضحة بمثابة مؤشرات على الموقف المتعاسك الذي يحكم العمل كله. ومثل هذه الطريقة في الكتابة تفرض شروطاً قاسية على انتباه كل من الكاتب والقارئ؛ المعنى الضمني لكل كلمة، المحايثة في كل إييزود، علاقة كل جزء مع المجموع، كلها يجب أن تستبعد أية قراءة ماعدا القراءة المرادة. وكما رأينا، فإن من المستبعد أن يكون ديفو قد كتب بهذه الطريقة، أو كان لديه مثل هؤلاء القراء، وكل الدلائل تشير في الحقيقة إلى طريق آخر.

وقد يعترض أحدهم قائلاً إن ديفو كتب عملاً ساخراً واحداً على الأقل، هو الطريق الأقصر مع المنشقين (١٧٠٢) لكن إذا كان صحيحاً أن ديفو في هذا العمل حاكي بنجاح باهر أسلوب، ومزاج، واستراتيجية رجال الكنيسة التقليديين الناقمين الذين وجلوا في ظل حكم الملكة آن فرصتهم لسحق المنشقين، فإن كثيراً من القراء، كما هو معروف، اعتبروا هذا الكرّاس بمثابة تعبير أصيل عن الكهنوتية الثورية*. المنطرفة؛ ويتضح سبب ذلك من خلال دراسة هذا العمل؛ فكما في مول فلاندرز، كان تماهي ديفو الاستبدالي مع المتكلم كاملاً تماماً بحيث حجب مقصده الأصلي؛ وتجربته الوحيدة المتعمدة هذه في السخرية هي في الحقيقة قطعة أدبية رائعة، لكن روحها ليست في سخرتها وإنما في تمثيلها

* الثوري. حرب سياسي بريطاني مؤيد للسلطة الملكية ومقاوم للإصلاحات والتغيير، وهو الحزب الذي يدعى اليوم حزب المحافظين. كما يستخدم، التعبير مجازاً لأي شخص يقاوم الإصلاح والتغيير.

للشخصية impersonation .

لامجال هنا لتوضيح هذا الأمر بصورة كاملة، لكن الاحتفاء المعاصر بكراس الطريق الأقصر مع المنشقين يكشف على الأقل أن هذا الكراس لا يشكل دليلاً ثابتاً على أن ديفو أجاد في استعمال سلاح السخرية. لكن أولئك الذين يرون في مول فلاندرز عملاً ساخراً لا يوافقون على هذا الرأي. وعلى سبيل المثال، فإن يونامي دوبريه يجد الرواية «مفعمة بالسخرية الرائعة مادامنا خارج نطاق مول» ولما كان صعباً تماماً كما يعترف دوبريه نفسه وكما بينا سابقاً، الاعتقاد بأن ديفو كان موضوعياً بما يكفي لأن يبقى خارج بطلته، فإن زعم دوبريه أن مول فلاندرز «رائعة مذهشة لا تضاهي»^(٥٥). يبدو مستنداً إلى رأي مفاده أن سخريتها غير متعمدة أو واعية.

وهكذا يبدو أن إشكالتنا العويصة هي التالية: كيف نفسر أن رواية لم يقصد منها أن تكون ساخرة ومع ذلك يراها عدد كبير من القراء المعاصرين على هذا النحو؟ ويبدو لي أن الإجابة ليست من شأن النقد الأدبي وإنما التاريخ الاجتماعي. فنحن لا نستطيع الاقتناع اليوم أن رجلاً ألعياً مثل ديفو كان ينظر إلى مواقف بطلته المادية أو إلى مزاعمها المفاقمة هذه بغیر السخرية. لكن كتابات ديفو الأخرى لا تؤيد هذا الاعتقاد، ولعله ضرب من الحدس والتخمين أن سياق التاريخ أحدث لدينا استعدادات قوية ولا واعية غالباً لأن ننظر إلى قضايا معينة نظرة ساخرة مع أن ديفو وعصره تعامل معها على نحو رصين تماماً.

من بين هذه الاستعدادات، أو هذه المواقف المولدة للسخرية، هناك اثنان على الأقل تثيرهما مول فلاندرز بقوة: مشاعر الإثم التي هي لصيقة إلى حد بعيد الآن بالكسب المادي كحافز، والرأي الذي مفاده أن مزاعم التقى مشبوهة في كل الأحوال، وخاصة حين تجتمع مع اهتمام شديد بالمصلحة المادية الخاصة لكن ديفو، كما رأينا، كان بريئاً من كلا الموقفين. فهو ما كان ليحرجه جعل المصلحة الذاتية المادية منطلقه الرئيسي في الحياة؛ ولم يفكر، لا هو ولا عصره؛ أن مثل هذا المنطلق متعارض مع القيم الاجتماعية أو الدينية. وذلك، فإن من الوارد تفسير مجموعة معينة من السخریات الواضحة في مول فلاندرز باعتبارها نتيجة للصراع غير المحلول واللاواعي إلى حد بعيد في رؤية ديفو الخاصة، وهو صراع منسجم مع الفصل البيوريتاني المتأخر للشؤون الاقتصادية عن الروادع الدينية والأخلاقية.

ويمكن تفسير معظم السخریات الأخرى في مول فلاندرز على هذا النحو. فمجموعة السخریات الواضحة التي تركزت حول تنفيس وإفراغ الاعتبارات العملية للاعتبارات الوجدانية، يمكن تفسيرها بأن غرائز ديفو العقلانية والشكوكية متمردة بصورة لا واعية على المشاهد والخطابات العاطفية التي تتطلبها جنس الرواية وقراءها. أما المجموعة الأخرى المتمركزة حول المغامرات العاطفية للبطل، فيصعب علينا الاعتقاد بأنها رويت لمجرد التثقيف الأخلاقي. علاوة على أن مافيها من تجاذب وجدائي* ينسجم مع البيوريتاني المتعلمين. وعلى سبيل المثال، فقد كتب جون دنتون، المنشق، ذو الأطوار الغريبة وأحد معارف ديفو، سلسلة مقالات

* ambivalence: التذبذب بين ميلين متعارضين متواجدين معاً. وهو في علم النفس الخاص بالأساسية للحياة العاطفية فليس هناك عواطف سامية وإنما كل عاطفة تتضمن نقيضها في الوقت ذاته، كالحب والبغ. الخ.

صحفية شهيرة بعنوان، الطائف الليلي* : أو، هائموا المساء بحثاً عن بائعات الهوى (١٦٩٦)
(١٦٩٧)، فاضحاً البغاء وداعياً إلى العقبة بنفس القوة وضعف الحجّة التي نراها اليوم لدى صحفيّ الإثارة
المنهمكين في دعوات مشابهة إلى الفجور العلني، ويقدم لنا بيس مثلاً أفضل: فقد اشترى عملاً لإباحياً
وراح يقرأه في مكتبه أيام الأحد، معلقاً: «كتاب بذيء إلى أبعد حد، لكنه ليس من الخطأ بالنسبة للرجل
المتزن أن يقرأه مرة أخرى كي يدرك قلادة العالم»^(٥٦).

وتفسّر محاولات الصراع الأخرى الموجودة في رؤية ديفو مشكلتين هامتين أخريين في القراءة النقدية
لروايته مول فلاندرز فأحد أسباب الشعور بأن ديفو ليس جاداً فيما يتعلق بهداية مول الروحية هو أن توبتها
وندمها لا يؤيدهما الفعل أوحى أي إحساس بالتغير السيكولوجي الحقيقي: وكما في روبنسون كروزو، فإن
ديفو يعرض لنا البعد الروحي كسلسلة من الانهيارات الدينية في الأرواية النفسية غير القابلة للتفسير نوعاً ما،
وهي انهيارات لا تؤدي، على أية حال، لا أخلاقيتها التي تبقى سليمة لا تمس على طول الخط. إن هذا
الانفصال بين الدين والحياة العادية كان نتيجة طبيعية للعلمنة، ولعل السمة ذاتها في عصر ديفو هي سبب
التشوش الرئيسي في وعي فلاندرز الأخلاقي - نزوعها إلى الحلق بين توبتها عن خطاياها والغمّ الناجم عن
خوفها من العقوبة على جرائمها. إن علمنة الأخلاقية الفردية تنحو بصورة واضحة إلى تأكيد التمييز الذي
أتى به هوبز حين كتب: «كل جريمة خطيئة، لكن ما كل خطيئة جريمة»^(٥٧)؛ وبما أن مخاوف مول
الصادقة لا تعطل سوى النتائج المحتملة المترتبة على انكشاف جرائمها، فإننا نشعر حسب ريد وايتمر، أن في
وعياها الأخلاقي «جهنم تحدها جدران ليوغايت»^(٥٨).

يتعلق، إذاً، كثير من التناقضات الواضحة في مول فلاندرز بمجالات الأخلاقية الفردية حيث علمنا
القرنان الأخيران أن تجري تمييزاً دقيقاً، في حين كانت أوائل القرن الثامن عشر أقل حساسية بهذا
الخصوص. ولذا، فإن من الطبيعي أن نميل إلى رؤية السخرية حيث لاشيء سوى التشوش الذي صار قرناً
أكثر قدرة على تبيينه مما كان عليه الحال في عصر ديفو. وبما له دلالة في هذا الصدد أن معظم المعجبين
المتعصبين لرواية مول فلاندرز ليسوا تاريخيين في رؤيتهم واهتماماتهم وهكذا نجد إ. م. فورستر في أوجه
الرواية يستبعد بصورة خاصة الاعتبارات المتعلقة بالعصر؛ في حين يحدّد جون بيل يشوب تاريخ الرواية
بعام ١٦٦٨،^(٥٩) ولعله صدّق تأكيد ديفو الختامي «كتبت في عام ١٦٨٣». لكنه أخطأ في قراءته

هناك تفسير تاريخي من نوع مختلف بعض الشيء لما نراه من نزوع حديث إلى قراءة مول فلاندرز
على أساس أنها رواية ساخرة ويستند هذا التفسير إلى نشوء الرواية. فنحن نضع روايات ديفو في سياق مختلف
تماماً عن سياق روايات عصرها؛ كما نتناولها بجديّة أكبر الآن، ونحكم عليها، بمعايير أدبية حديثة أكثر
دقّة. وهذا الافتراض، متراكباً مع أسلوب ديفو الواقعي في الكتابة، يدفعنا إلى تفسير جزء كبير من رواياته
باعتبارها ساخرة: نحن نعتقد مثلاً، أن الجملة يجب أن تكون لها وحدتها؛ وإذا ما كان علينا إضفاء الوحدة
على جمل هي تجمع عشوائي لتراكيب تتطوي على مفردات منفصلة أو متنافرة، فإننا لا نتمكن من ذلك
إلا عن طريق الإخضاع الساخر لبعض المفردات إلى بعضها الآخر وكذلك بالنسبة للوحدات الأكبر من

★ The Night Walker : شخص يتجول ليلاً وخاصة لأغراض إجرامية أو لأغراض أخلاقية.

الإنشاء ابتداءً بالفقرة وانتهاءً بالبناء ككل: وهكذا يفترض هذا التفسير مسبقاً أنه لا بد من وجود مخطط متماسك، وبالتالي فإنه يجب واحداً، وبذلك يخلق نموذجاً معقداً مما هو في الحقيقة مجموعة من المتناثرات.

إن الحياة بحد ذاتها موضوع مناسب بما فيه الكفاية للتأمل الساخر، والميل إلى اعتبار مول فلاندرز رواية ساخرة هو بمعنى ما ضريبة حيوية ديفو ككاتب - وهذا يعود جزئياً إلى أن ما يخلفه ديفو يبدو واقعياً جداً بحيث نشعر أن علينا تحديد موقفنا منه. لكن الكتابة حين تكون ساخرة بصورة أصيلة فإنها تستعد، بالطبع، هذا الموقف من طرف القارئ أكثر من أية كتابة أخرى: ففي هذا النوع من الكتابة الساخرة الأصيلة يكون الكاتب قد توقع مسبقاً كل طريقة في النظر إلى الأحداث إما تنتظم هذه الطريقة العمل كله، أو تكون مستحيلة. ونحن لا نجد في مول فلاندرز أي دليل على مثل هذا الاستبعاد، فما بالك بالتحكم الشامل في كل جوانب العمل. وإذا ما كانت هنالك سخرية، فهي دون شك سخرية الاضطراب الاجتماعي والأخلاقي والأدبي. وربما كان من الأفضل عدّها لا بمثابة مآثر كاتب ساخر، وإنما بمثابة عوارض نجمت عن التطبيق العشوائي للصدق السردى على صراعات عالم ديفو الاجتماعي والأخلاقي والديني، وهذه العوارض تكشف لنا بصورة غير متعمدة مافي منظومة القيم لديه من مفارقات خطيرة.

إن تكشف هذه القيم جميعاً، على نحو عرضي غير متعمد هو ضريبة قوة البحث لدى الواقعية الشكلية، التي تتيح بل وتشجع على تقديم الموضوعات والمواقف التي لم يسبق لها أن احتضنت مع بعضها البعض في عمل واحد بدل أن تبقى معزولة في أعمال منفصلة كالتراجيديات، والكوميديات، والتاريخ، والبيكارسك، والصحافة، والوعظ. ولقد عمل الروائيون اللاحقون مثل جين أوستن وفلوبير على دمج هذه المتعارضات والمتناثرات في البناء الأساسي لأعمالهم: وبالتالي، فإنهم خلقوا سخرية، وجعلوا قراء الرواية يتحسسون مفاعيلها. ونحن لا نستطيع إلا أن نقارب روايات ديفو عبر التوقعات الأدبية التي جعلها أساندة الشكل الروائي اللاحقون ممكنة، ويبدو أن هذه التوقعات تجد بعض التبرير نتيجة إدراكنا الحاد للطبيعة الصراعية بين القوتين الرئيسيتين في فلسفة ديفو المعيارية - الفردانية الاقتصادية العقلانية والاهتمام بالخلاص الروحي - واللتين حظيتا معاً بولائه المزدوج ولكن المستقر وغير القلق. ومع ذلك، فإننا، إذا ما عينا في المقام الأول بمقاصد ديفو العملية، لا بد أن نستنتج أنه رغم كشفه للمغالطات التي يقى من خلالها هذا الولاء المزدوج سليماً، إلا أنه، وبدقة أقول، لا يصورها؛ وبالتالي، فإن مول فلاندرز هي موضوع ساخر دون شك، لكنها ليست عملاً ساخراً.

(٤)

ما أردت للمقاطع السابقة أن تكون إنكاراً لأهمية ديفو كروائي، وإنما مجرد إيضاح لحقيقة، ربما كانت قد اتحدت كمسلمة لولم يعارضها وبعد النظر فيها عدد من النقاد الخنثين: وهي حقيقة أن روايات ديفو تفتقر إلى الاتساق في قضايا التفاصيل التي برع فيها كثير من الكتاب الأقل شأنًا، وإلى التماسك الأشمل الذي يجده في الأدب العظيم. أما موطن القوة لدى ديفو فهو الإيزود المتألق. فما إن تتملك حياله حالة حتى يسجلها بصدق كامل لم يجاره فيه أي قص سابق، أو يتخطه أحد من قبل.

والسؤال الآن، إلى أي مدى يمكن أن نتسامح مع براعة ديفو في الإيزود المتكامل ونقلهما على مواطن الضعف البارزة في قصة - ضعف البناء، إهمال التفاصيل، والافتقار إلى نموذج شكلي أو أخلاقي - وهذه بالفعل مشكلة نقدية عويصة، ففي - عبقرية ديفو الوافقة الراضة ما يشبه الأنانية المرنة لدى بطلته، ويكاد يقنعنا بأن نقبل البدعة النقدية سيئة الصيت التي مفادها أن الموهبة المفردة المستغلة جيداً يمكن أن تعوّض عن كل ماعداها.

إن الموهبة هي الشيء الأبرز في رواية ديفو: فهو فنان معلم في خلق الانطباعات المضللة والخدعة، وهذا تقريباً ما يجعله مؤسس الشكل الجديد. أقول - تقريباً وليس تماماً: فالرواية لم تتأسس إلا حين انتظم السرد الواقعي في حبكة متماسكة داخلياً مع احتفاظه بمحاكاة ديفو الدقيقة للحياة الواقعية ؛ ولم تتأسس الرواية إلا حين تركزت عين الروائي على الشخصية وعلاقاتها باعتبارها عناصر أساسية في البناء الكلي، لا مجرد أدوات ثانوية تعزز صدق الأفعال الموصوفة ؛ ولم تتأسس الرواية إلا حين ارتبطت كل هذه الأمور بمقصد أخلاقي يضبطها. وريتشاردسون هو من خطا هذه الخطوات المتقدمة، ولهذا السبب بالدرجة الأولى، عادة ما يُعتبر هو، أكثر من ديفو، مؤسس الرواية الإنجليزية.

لقد خلق ديفو جنساً أدبياً خاصاً به، فريداً في تاريخ الأدب، كما يليق بمبدع شخصية روبنسون كروزو، وترتبط هذه الحالة الفريدة بدور الفردانية في أعماله، الأمر الذي يدلّ عليه ذلك التوازي الدقيق بين قصّ ديفو ومسرحيات الفرداني الأيكر والمجلّد الأدبي للبدع، كريستوفر مارلو.

كلا الرجلين كان من منبت متواضع، فقير، مثقف، قلق، موار بالطاقة ؛ وكلاهما وجد صعوبة في احتلال مكانة مرضية في مجتمع عصره، وكان على اطلاع بأسرار السلطة عبر أسوأ جانب من جوانب الحكم، وذلك عن طريق قيامه بدور الخبير والعمل السري، وقد عسكا حياتهما في أعمالهما. وعبراً عن نفسيهما تماماً عبر شخصيات مغتربة جذرياً عن المجتمع، تبدو كما لو أنها إسقاطات Projections سيرة ذاتية لاراعية ؛ وتصدر عن تشابه عظيم رغم ظروفها المختلفة - تيمور لنك مع باراباس وفاوستوس، وروبنسون كروزو مع مول فلاندرز والكولونيل چاك. ويتوافق وجود مثل هذه الشخصيات المحورية لدى كل من مارلو ديفو مع الإشكالات البنائية والنييمانية ذاتها، فالحبكات تميل لأن تكون إيزودية كما أن الصراع الأساسي لا يتجسّد من خلال العلاقات بين الشخصيات - بل ينمو باتجاه التحول إلى ego Contra mun- dum* فضلاً عن أن قضية الصراع ملتبسة عند الاثنين على السواء. فالمعايير الأخلاقية، والاجتماعية، والدينية التي تنزل عقابها على البطل بسبب جرائته في تركيد ذاته هي أقلّ إقناعاً من خرق البطل لهذه المعايير، ولذا يبدو انتصارها باهتاً مفتقراً للحماس في أفضل الأحوال، ويزرع لدينا الشكّ حول درجة إقرار المؤلف بهذه المعايير وقبوله لها.

إن القيمة الإيجابية التي تنبثق من أعمال ديفو ومارلو ليست بالتأكيد قيمة النظام الأخلاقي التقليدي ؛ كما هو الحال عند ستاندال، التعبير الأرقى عن الفردانية في الأدب الفرنسي، فالرؤية الحياتية التي يعرضها لا تتميز بحكمتها وإنما بما فيها من طاقة. ولعل الإشكالية الرئيسية في كل من التقويم الأخلاقي للفردانية

* باللاتينية في النص الأصلي، صراع ضد الدنيا بأسرها.

عموماً، ولشخصية مول فلاندرز خصوصاً هي في هذه الازدواجية. فحكمة مول فلاندرز ليست من النوع المؤثر الذي يخلف انطباعاً؛ بل هي في أفضل الأحوال من نوع تأسلي. بسيط موجه كلياً إلى إشكاليات البقاء، في حين لا شيء يمكن أن يكون مؤثراً أكثر من طاقتها، والتي تجد أيضاً منطلقاً أخلاقياً في نوع من الرواية العاجزة عن التعبير ولكنها محصنة. فمول فلاندرز تتعرض لكل شيء لكن لا شيء يترك عليها ندباته؛ ويؤكد لنا طابع ذكرياتها أنه من غير الممكن لأي تغير مهما يكن أن يضر بحيويتها المطمئنة؛ فجرائمها الفادحة ونقائصها الأخلاقية الشائنة، لا تحرمها أبداً من حب الآخرين أو حتى من احترامها لذاتها، والكتاب كله، في الحقيقة، سلسلة من التتويجات على تحدي الفردانية الأبدية الأرثوذكسية للحاضر وحكمة الماضي، سلسلة تؤكد من خلالها البطلنة وبكل وضوح «الأمر ببساطة أنني أعيش».

تلخص هذه الكلمات الاستحقاق الذي رفعه أمام الأجيال كل من الشكل والمضمون في روايات ديفو، الأمر الذي لم يعترف به إلا حين وجد هذا الشكل وهذا المضمون صدى جديداً في العقود القليلة الأخيرة، هذه العقود التي بدت فيها الرواية وطريقة الحياة التي ارتبطت بها، أي الفردانية، وكأنهما تشكّلات دائرية كاملة، وذلك بعد مرور ما يقارب القرنين لم يضيفا على هذا الشكل والمضمون إلا نوعاً من السمعة الأدبية المحدودة (٦٠).

في الوقت الذي بلغت فيه تقنية الرواية تعقيداً لا مثيل له، بدت بساطة ديفو الشكلية أكثر فتنة وسحراً من السابق بكثير. وكان السهل رؤية تناقل ريتشاردسون أو تصنع فيلدنج، لأن الرواية تجاوزت تلك الحلول التي وضعها لإشكالياتها الشكلية. أما ديفو فلم يبار، وكان شيئاً منعشاً أن نهمل لكاتب ظل يحاطبنا بحيوية رغم أنه لم يصرف لحظة واحدة للتفكير في الإشكاليات التقنية التي ينطوي عليها مثل هذا الفعل. لقد بدا الصديق البسيط، في الشكل الروائي على الأقل، مفضلاً على الفن الراقي. وهكذا قدّم لنا إ. م. فورستر و فيرجينيا وولف ديفو العشرينيات، حليفهما في الهجوم الضاري على الحرفية الميكانيكية لدى أرنولد بينيت وغالوسوثي.

وفي الوقت ذاته، وفي العقود اللاحقة، كانت الأسس الاجتماعية والفكرية للفردانية تتجابه تحدياً لم تعرفه من قبل، مما أضفى راهنية ساخرة على العمل الذي سجل باكراً انتصارات الفردانية وهزائمها. فقد جعلتنا الحرب العالمية الثانية، على وجه الخصوص، أكثر قرباً من الطابع النبوي في اللوحة التي رسمها ديفو للفردانية. وهكذا تمكّن ألبير كامو من استغلال المجاز الذي مارسه ديفو في روايته روبنسون كروزو بمثابة إبيغراف*. مجاز هو، الطاعون (١٩٤٨)؛ «إنه لمن المعقول أن تمثل لنوع مامن السجن من خلال آخر، مثلما تمثل لشيء موجود من خلال آخر ليس موجوداً». أما أندريه مالرو فقد كتب في الفترة ذاتها أن ثلاثة أعمال فقط هي التي احتفظت بصدقها عند أولئك الذين عرفوا السجن ومعسكرات التجميع وروبينسون كروزو ودون كيشوت، والأبله (٦١).

ويبدو هكذا أن تركيز ديفو على الأفراد المنعزلين أقرب إلى الرؤية التي يحملها كثير من كتاب اليوم منه إلى رؤية كتاب القرون الفاصلة بين عصره وعصرنا. والأرجح أن هؤلاء الكتاب قرؤوا في ديفو أكثر مما قصدوا فعلاً، وأن الاغتراب الحديث أكثر تعقيداً أو أقل إتاحة لحرية الاختيار من اغتراب روبنسون كروزو

* الإيغراف: epigraph: عبارة مقتبسة يُصنّف بها كتاب أو فصل من كتاب... إلخ، كي لوجي بفكره العامة.

ومول فلاندرز ولكن مهما يكن وعي ديفو بالخاصية الرمزية في رواياته، يبقى مؤكداً أنه الشخصية المحتفى بها والاستثنائية، مع نهاية تقليد الرواية الأوربية الطويل، ونهاية المجتمع الذي أتاح له الفردانية، والرفاهية، والطمأنينة التي لم يسبق لها مثيل أن يجعل من العلاقات الشخصية ثيمة أدبه الرئيسية. وليس هذا الاحتفاء بديفو، الذي أطلق عليه منذ زمن بعيد اسم مخادع الرواية العظيم، إلا إشارة إلى أن العلاقات الشخصية هي في الحقيقة منطلق الحياة وغايتها؛ أما الاستثنائية فلأن ديفو، وديفو وحده، من بين الكتاب العظماء في الماضي، هو من صور ظواهر الصراع من أجل البقاء من منظورات العزلة الباردة التي أعادها التاريخ مؤخراً إلى وضعها المسيطر فوق المنصة البشرية.

لقد حقق ديفو خطوة كانت حاسمة في تاريخ الرواية. إن تركيزه الأعمى والذي يكاد يكون بلاهدف تقريباً على أفعال أبطاله وبطلاته، وخلطه اللاواعي والطائش بين أفكاره وأفكارهم المتعلقة بهذا العالم الشائن الذي يعيشون فيه جميعاً، مكناه من التعبير عن كثير من الدوافع والقيم التي لعلها ما كانت لتدخل إلى التقليد الروائي دون طريقة ديفو الشثناء: من بين هذه الدوافع كان التمرکز الاقتصادي على الذات والاغتراب الاجتماعي؛ ومن هذه القيم الصراع بين أنظمة القيم الجديدة والقديمة كما تتجلى في الحياة اليومية: إن الكتاب الذين أوجدوا لأنفسهم كلاً من الموضوع الجديد والشكل الأدبي اللازم لتجسيده ليسوا سوى قلة قليلة. أما ديفو فقد أوجد الاثنين. ولقد ظل في موضوعه الكثير مما لم يره، بسبب تركيزه الأحادي الجانب على جعل هذا الموضوع يبدو مقنعاً تماماً ولكن يبقى أن ما أهمله ديفو هو ربما الثمن لما قدمه بصورة تسكن الذاكرة لم يسبقه إليها أحد.

- "Defoe's Novels", *Hours in a Library* (London, 1899), I, p. 31. (١)
- The Great Tradition (London, 1948), P. 2, n. 2. (٢)
- Daniel Defoe (London, 1887), P. 169. (٣)
- "Introduction", *Moll Flanders* (Modern Library College Edition, New York, 1950), P. xiii. (٤)
- "Defoe", *The common Reader, First Series* (London, 1938), P. 97. (٥)
- I, P. 127. (٦)
- See Edwin H. Sutherland, *Principles of Criminology*, 4th ed (New York, 1943), PP. 3-9, 69-81, Robert K. Merton, "Social Structure and Anomie" *American Sociological Review*, iii (1938), P. 680. (٧)
- See A. V. Judges, *The Elizabethan Underworld* (London, 1930), PP. xii-xxvi) (٨)
- Moll Flanders*, ed Aitken (London, 1902), II, P. 101' I, P. 2. (٩)
- J. D. Butler, "British convicts Shipped to American Colonies", *American Historical Review*, II (1896), P. 25 (١٠)
- II, pp. 19 - 20. (١١)
- II, P. 158. (١٢)
- History of The Royal Society*, 1667, P. 113. (١٣)
- Gustaf Lannert, *Investigation of The Language of "Robinson Crusoe"* (Uppsala, 1910), P. 13. (١٤)
- Human Understanding*, Bk III, Ch10, Sect, xxiii, BkII, ch. 8, Sects. ix, x. (١٥)
- Reliquiae Baxterianae*, ed. Sylvester, 1696, P. 124. (١٦)
- Cit F. J. Powicke, *Life of The Reverend Richard Baxter, 1615- 1691* (London, 1924), PP. 283-4. Among The evidence for Defoe's interest in Baxter may be mentioned The fact That he quotes at least Two of his works (Gückel and Günther, *Belesenheit*, P.8), (١٧)
- The Storm...* 1704, sing A2r. (١٨)
- Review*, vii (1710), No. 39 (cit. William L. Payne, *Mr Review*, New york, 1947, p. 31) (١٩)
- Review*, v (1709), No. 139. (٢٠)
- Defoe's Novels*", PP.4-8. (٢١)
- For a study of The closest seventeenth - century analogue To *Moll Flanders*, See Ernest Bernbaum, *The Mary Carleton Narratives, 1663- 1673* (Cambridge, Mass., 1913), especially PP. 85 - 90. (٢٢)
- I, PP. 145 - 58 ' II, PP. 52 - 65 ' I, PP. 77 - 8. (٢٣)

"The Introduction",	(V4)
Poetics 8 - 9.	(V5)
Aspects of The Novel, P. 61.	(V6)
Defoe's Novels", P. 17.	(V7)
I, PP. 190, 196, 197; II, PP. 113 - 4.	(V8)
II, P. 117.	(V9)
I, PP. 180 - 83.	(V10)
Mayhew's Characters, ed Quennell (London, 1951), PP. 294 - 6.	(V11)
II, P. 102.	(V12)
II, PP. 90, 112, 90; I, PP. 62 - 3; II, P. 134.	(V13)
I, PP. 131, 139.	(V14)
I, P. 131.	(V15)
I, PP. 4 - 6.	(V16)
I, PP. 126 - 7.	(V17)
Collected Essays, ed Wilson (New York, 1948), P. 388.	(V18)
Miscellaneous Criticism, ed. Raysor (London, 1936), P. 294.	(V19)
"Robinson Crusoe", The Common Reader, Second Series (London, 1948), P. 58.	(V20)
Ibid.	(V21)
II, P. 142.	(V22)
I, P. 8.	(V23)
I, PP. 14, 155.	(V24)
I, p. 103.	(V25)
II, P. 141.	(V26)
II, PP 37 - 8.	(V27)
I, P. 93.	(V28)
Copenhagen, 1938, especially PP. 94, 198.	(V29)
I, P. 204.	(V30)
I, PP. 154, 158.	(V31)
True Collection..., P. 315.	(V32)
I, P. 126.	(V33)
II, P. 160.	(V34)
Some Aspects of Defoe's prose", Pope and His Contemporaries Essays, Presented to George Sherburn, ed Clifford and Landa (Oxford, 1949), P. 176.	(V35)
Diary, ed Wheatley (London, 1896), vii, P. 279.	(V36)
Leviathan, Pt II, Ch. 27.	(V37)
Heros and Heroines (New York, 1946), P. 47.	(V38)
Collected Essays, P. 47 * The actual date Was 1722.	(V39)
See Charles E. Burch, "British Criticism of Defoe as a Novelist, 1719- 1860", Eng- lische Studien, LCVIII (1932), 178 - 98.	(V40)
Le Noyers de L' Altenburg (Paris, 1948), PP. 119 - 21	(V41)

الفصل الخامس

الحب والرواية: بامبلا

تعود أهمية المكانة التي يحتلها ريتشاردسون في التقليد الروائي بدرجة كبيرة إلى نجاحه في معالجة العديد من الإشكاليات الشكلية الرئيسية التي تركها ديغو دون حل. ولعل أهم هذه الإشكاليات هي إشكالية المحبة، حيث كان حل ريتشاردسون بسيطاً على نحو لافت للنظر: فقد تجنّب المحبة الإيزودية بتأسيس رواياته على فعل *action* وحيد، وهو الغزل *courtship* ومن الغريب دون شك أن يتحقق مثل هذا الانقلاب الأدبي الحاسم بسلاح قديم تماماً، لكن هذا السلاح تكشف بين يدي ريتشاردسون عن قدرات جديدة - وهذه هي ثيمة الفصل الحالي.

(١)

ربطت مدام دي ستابل عدم معرفة القدماء للرواية بحقيقة أن العالم القديم، وبسبب المنزلة الاجتماعية المتدنية للمرأة أساساً، لم يضيف إلا أهمية ضئيلة نسبياً على العلاقات العاطفية بين الرجال والنساء. ^(١) فالليونان وروما القديمتان لم تعرفا إلا القليل عن الحب الرومانسي بمعناه الحالي، ولم تنل لديهما الحياة الإيروسية*. أي قسط من الأهمية والاستحسان اللذين تنالهما في الحياة والأدب الحديثين... وحتى يوربيدس نظر إلى الرغبة الجنسية بمثابة انتهاك للمعيار البشري السوي؛ وإذا لم يكن قد اعتبرها رذيلة تماماً، فهو لم يعدّها فضيلة بالتأكيد؛ كما اعتبر إعطاءها حيزاً كبيراً عند الرجل خاصة، دليل ضعف وليس دليل قوة. أما في الأدب اللاتيني فيشير مقطع من شرح سيرفيوس للمحمة فيرجيل إلى موقف تبخيسي مماثل؛ فهو يعتبر أن حب ديدوليس موضوعاً رصيناً بما يكفي لجلال المحمة، وإنما تخلص فيرجيل من هذا المأزق بمعالجته هذا الموضوع بأسلوب يكاد يكون كوميدياً ^(٢) - *paen comicus sti-*
 lus est: nec mirum, ubi de amore tractatur. **

ومن المتفق عليه عموماً أن الفكرة التي تعدّ الحب بين الجنسين القيمة الأسمى للحياة على الأرض نشأت مع نشوء الحب الغزلي *amour courtois* في بروقانس القرن الحادي عشر. فالحب الغزلي هو في جوهره نتيجة تحول موقف العبادة اللبني من موضوع سماوي إلى موضوع دنيوي - من مريم العذراء إلى

* إيروس هو إله الحب عند الإغريق، والإيروس هو الشهواني، الشقي... إلخ.
** باللاتينية في النص الأصلي

الليدي التي رفعها التروبادور* إلى مصاف الآلهة. وهكذا، فإن نشوء الحب الرومانسي جذوراً عميقة في التقليد المسيحي، شأنه في ذلك شأن الفردانية الحديثة، وهنا ما جعل منه أساس النموذج المثالي للسلوك الجنسي في مجتمعنا. وحسب فيلفريد وباريتو^(٣)، على الأقل، فإن معظم الدين الشمولي في الغرب هو دين جمعي، تمدد الرواية بتعاليمه وطقوسه، كما أقرت رومانسيات القرون الوسطى الحب الغزلي.

لم يستطع الحب الغزلي أن يقيم نوعاً من الثيمة الرابطة والبنائية التي تتطلبها الرواية. فهو بالدرجة الأولى فانتازيا مسلية فلتق من أجل إدخال البهجة إلى قلب الليدي النبيلة التي تقر مسبقاً مستقبلها الاجتماعي والاقتصادي بزواجها من لورد إقطاعي؛ كما أنه يلائم عالماً لا أخلاقياً وخواء اجتماعياً حيث لا وجود لغير الفرد وحيت العالم الخارجي بتشريعه الصارم وروادعه الدينية ضد الزنى^(٤)، منسي تماماً. لذا فإن الأشكال الأدبية القروسطية التي عنيت بالحالة اليومية لم تول الحب الغزلي أي اهتمام، وصورت النساء جنساً موسوماً بنهمه الشهواني الذي لا يثبغ؛ فالرومانسيات الشعرية والنثرية التي عنيت بالحب الغزلي صورت بطلانها على هيئة كائنات ملائكية، وقد امتدت هذه المثلة* *idealization* إلى سيكولوجية القصة، وخلفيتها، ولغتها. أما بالنسبة للحبكة، فقد خصصت عفة البطلة لنفس العيوب الأدبية التي خضع لها تصوير الزنى تماماً، فكلاهما مفتقر لخصائص التطور والإدهاش وهكذا، في حين يوفر الحب الغزلي البداية والنهاية المألوفتين، نجد أن اهتمام السرد الأساسي في الرومانسيات لا يتركز على تطور علاقة الحب ذاتها، وإنما على المغامرات التي يقوم بها الفارس النبيل في سبيل الليدي التي يدور حولها الرومانس.

بالتدريج، بدأت سنة code الحب الرومانسي تتكيف مع الواقع الديني، والاجتماعي، والسيكولوجي، وخاصة مع الزواج والعائلة. ويبدو أن هذه السيرة حدثت باكراً على نحو خاص في إنجلترا، وولدت في النهاية إيديولوجية جديدة تفيد كثيراً في تفسير كل من نشوء الرواية والفارق المميز بين تقاليد القص الإنجليزية والفرنسية، ففي معرض بحثه تطور الحب الرومانسي، كتب دينزدي روجيمون عن الرواية الفرنسية قائلاً: «إذا حكمنا على الزنى من خلال الأدب الذي تناوله، فإنه يبدو واحداً من المشاغل المميزة تماماً للإنسان الغربي»^(٥). في حين لم يكن الأمر على هذا النحو في إنجلترا، حيث كانت القطيعة كاملة تماماً مع الصفة الزناوية المتأصلة في الحب الغربي لدرجة أن جورج مور يكاد يكون محقاً في قوله أنه «ابتكر الزنى، الذي لم يكن موجوداً في الرواية الإنجليزية إلى أن بدأ الكتابة»^(٦).

ولم نجد علائم التوفيق بين الحب الغربي ومؤسسة الزواج منذ عمل تشوسر حكاية فرانكلين على الأقل، وهي علائم واضحة تماماً في عمل سبنسر *Faeri Queene* وفيما بعد وجدت البيوريتانية التي كانت راسخة لدى سبنسر تعبيرها الأرقى في الفردوس المفقود الذي هو، من بين أشياء أخرى، الملحمة العظمى والفريدة حقاً عن الحياة الزوجية. وفي القرنين التاليين أضحت المفهوم البيوريتاني للزواج والعلاقات الجنسية عامة هو السنة المعترف بها لدى المجتمع الأنجلوساكسوني إلى درجة لم يعرفها أي مجتمع آخر، وكما تقول فريدا لورنس، التي تمتلك خبرة هامة في هذا المجال، فإن «الإنجليزي وحده لديه هذا الميتم

* التروبادور Troubadour الشعراء الغنائيون الموسيقيون الذين اشتهروا في شمالي إيطاليا وجنوب فرنسا. وخاصة في مقاطعة بروفانس من القرن الحادي عشر وحتى نهاية الثامن عشر.

** المثلة: رفع إنسان، أو موضوع، إلى مرتبة المثل الأعلى وتنزيهه عن الشوائب والنواقص، في حالة من تضخيم قيمته وأهميته وحاذيته بالنسبة للشخص الذي وضعه في ذلك المقام.

الخاص بالزواج... الرابطة الزوجية التي وهبها الله... والتي هي جزء من البيوريتانية»^(٧).

لعب ريتشاردسون دوراً هاماً في ترسيخ هذه المنة الجديدة. فقد كتب في وقت كانت تتضافر فيه التغيرات الاقتصادية والاجتماعية المتنوعة لتجعل الزواج أكثر أهمية للمرأة من ذي قبل، وتحقيقه أكثر صعوبة بكثير في الوقت ذاته. ومع أن بعض هذه التغيرات كان عابراً ومحلياً، إلا أن معظمها صار واسماً للحضارة الإنجليزية والأمريكية الحديثة. ولقد أعطت هذه التغيرات ريتشاردسون ميزة هائلة على كتاب الرومانس بحيث تمكن من أن يعكس حياة عصره الواقعية ويوسع العلاقة الغرامية المفردة لتناسب رواية أطول من أية رواية كتبها ديفو، وقد تم له ذلك دون استعانة بأي من عناصر التعقيد الخارجية ففي باميليا نجد أن لعلاقة المحبين كل خصائص الحب الرومانسي الأساسية؛ ومع ذلك فهي تشتمل وبصورة واقعية على العديد من الإشكاليات الأساسية في الحياة اليومية - الصراع بين الطبقات الاجتماعية ورؤاها المختلفة، الصراع بين الغيرة الجنسية والسنة الأخلاقية. وفي الحقيقة فإن العلاقة بين باميليا والسيد ب تتحمل كل عبء البناء الأدبي بطريقة كانت مستحيلة في الرومانسيات.

(٢)

لم يجتمع قيم الحب الفزلي مع قيم الزواج إلا عندما أصبح الزواج نتيجة الاختيار الحر بين الفردين المعنيين بالدرجة الأولى. ولقد ظلت حرية الاختيار هذه حتى فترة متأخرة استثناء أكثر من كونها القاعدة في تاريخ المجتمع البشري، وخاصة بالنسبة للنساء ولذا، يندر نشوء الرواية مرتبطاً بما نالته النساء في المجتمع الحديث من حرية أوسع بكثير، وهي حرية تحققت في إنجلترا أبكر وأكمل من أي مكان آخر، وخاصة فيما يتعلق بالزواج.

فالبنات في فرنسا القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، كن يُحجَّرنَ عن الشبان إلى أن يتدبر الأبوان أمر زواجهن. في حين كان مدى الحرية في إنجلترا مدعماً تماماً قياساً بفرنسا، وهذا ما أشار إليه مونتسكيو^(٨). والعديد من معاصريه. أما في ألمانيا فقد كانت النساء أكثر حرماناً،^(٩) بينما انتقدت الليدي ماري رورتلي مونتاغيو رواية سرتشارلز غراندليون انطلاقاً من أن على ريتشاردسون أن يكون عارفاً كفاية بالقيود المفروضة على الحقوق النسوية في إيطاليا كي يتحقق من أن بطله ما كان ليستطيع أبداً الشروع في غرامه مع كليمنتينا في منزل والدها^(١٠).

تمتعت النساء في إنجلترا بحرية واسعة نسبياً منذ العهد الإليزابيثي* على الأقل، لكن هذه الحرية تعززت في القرن الثامن عشر ببعض أوجه نشوء الفردانية فقد نزع الفردانية الاقتصادية، كما رأينا، إلى إضعاف الروابط بين الآباء والأبناء: وتوافق انتشارها مع تطور نوع جديد من نظام العائلة أصبح منذ ذلك

* نسبة إلى الملكة إليزابيث الأولى (١٥٣٣ - ١٦٠٣)، ملكة إنجلترا (١٥٥٨ - ١٦٠٣)، ويعتبر عصرها من أسمى العصور في التاريخ الإنجليزي.

الحين نظاماً معيارياً standard في معظم المجتمعات الحديثة

يمكن أن نطلق على هذا النظام اسم العائلة «الأولية» ، حسب تعبير أ. ر. رادكليف براون^(١١) أو العائلة «الزواجية» ، حسب تعبير إميل دور كهايم^(١٢) وبالطبع، فإن الوحدة العائلية، في كل البلدان تقريباً، تصم الجماعة «الأولية» أو «الزواجية» المؤلفة من الزوج والزوجة والأولاد، وكذلك مجموعة كاملة من الأنساب الأبعد؛ ولذا، فإن استخدام المصطلحات هنا يتم بمعناها الحصري الواقعي ؛ لأنه يشير إلى أن هذه الجماعة الأولية والزواجية هي وحدها ما يشكل العائلة في مجتمعنا ؛ كما يشير إلى أنها كيان مشكّل بالاتحاد الطوعي لفردين اثنين.

إن هذا النوع من العائلة، والذي نستخدم له هنا مصطلح دور كهايم لأنه أدق وربما أقل إثارة للاستياء من مصطلح رادكليف براون «أولية» يختلف من نواح عديدة عن أنواع العائلة في المجتمعات والعهود الأخرى، ويمكن أن نشير من بين هذه النواحي إلى التالية: عند الزواج يؤسس الزوجان عائلة جديدة في الحال، منفصلة تماماً عن كل من أبوي الزوج أو الزوجة ويعتد عنها غالباً ؛ ليس هنالك تمييز رسمي بين خطي النسب الذكوري والأنثوي فيما يخص الملكية أو الحقوق، وإنما عوضاً عن ذلك نجد عدم الأهمية النسبية لكلا الخطيين على السواء ؛ وأما القرى الممتدة عموماً إلى أبوي كل من الزوج والزوجة، والأعمام والأخوال، والعمات والخالات، وأولاد هؤلاء، الخ - ليس لها أية دلالة قسرية، وما إن تتأسس العائلة الزوجية، حتى تصبح وحدة مستقلة في شؤونها الاقتصادية والاجتماعية.

هذه الترتيبات تبدو لنا اليوم واضحة بما فيه الكفاية، لكنها في الواقع جديدة تاريخياً، وهي كلها تزيد من أهمية خيار الزواج وهذا الخيار حاسم بالنسبة للمرأة خاصة، لأنه يحدد، نتيجةً للهيمنة الذكورية في المجال الاقتصادي، ونتيجةً للحراك mobility الاجتماعي، والسكني، والمهني الذي أحدثته الرأسمالية، لمعظم علاقاتها الشخصية وحسب، بل ومستقبلها الاجتماعي والاقتصادي، وحتى الجغرافي. لذلك، من الطبيعي أن يرى السوسيولوجيون المحدثون الحب الرومانسي بمثابة الرابط الضروري لنظام العائلة الزوجية^(١٣) فتقوية الروابط الداخلية بين الرجل وزوجه ضروري بالمطلق كي تحل محل ما كانت تناله المرأة من طمأنينة وتواصل عظيمين في أنظمة للعائلة أكثر اتساعاً واتساعاً، وكي تقدم الوحدة الزوجية المنعزلة، وللمرأة خاصة، أيديولوجية داعمة وراسخة.

يصعب القول إلى أي مدى كان نظام العائلة الزوجية شاملاً وكاملاً في إنجلترا القرن الثامن عشر - فالحصول على المعلومات المتسقة حول هذا الموضوع أمر عسير تماماً لكن يبدو أن نموذج العائلة التقليدية والبطريركية كان هو الأكثر شيوعاً في القرن السابع عشر. فتعبير «عائلة» ، لدى غريغوري كنج شأنه لدى شكسبير، يشير إلى أسرة بأكملها، وغالباً ما تضم الأجداد وأبناء الأعمام، وأقرباء أكثر بعداً حتى، فضلاً عن الخدم وغيرهم من المستخدمين. والعائلة بهذا المعنى الواسع كانت هي الوحدة التشريعية، والدينية، والاقتصادية، والتي يسيطر عليها رب البيت. ففي الشؤون الاقتصادية، عل سبيل المثال، كان الكثير من الغداء والكساء يصنع في البيت، وحتى السلع المعدة للسوق كانت من منتجات الصناعة المنزلية بصورة أساسية، وبالتالي كانت دخلاً للجماعة العائلية ككل، وليست أجوراً نقدية شخصية

إذاً، من الناحية الاقتصادية، وقفت العائلة البطريركية في طريق الفردانية، وربما لهذا السبب ترسخ نظام

العائلة الزوجية بقوة عظيمة في المجتمعات الفردانية البروتستانتية، وكان مديياً وله طابع الطبقة الوسطى بصورة أساسية.

إن أحد المؤشرات الباكورة على التحول عن العائلة البطريركية والصناعية المنزلية هو الاحتجاج العنيف في عهد جيمس الأول على انحلال «التدبير المنزلي»^(١٤) هذا الانحلال الذي عزاه معاصروه إلى الإردباد في قوة وعدد الطبقات الحرفية والتجارية. ومن المتفق عليه بصورة واسعة تماماً أن هذا الجزء من المشترك* أظهر قوته أول ما أظهرها في الحرب الأهلية، ومما لة دلالة في هذا الصدد أن سر روبرت فيلمر، المنظر الرئيسي للجانب الملكي، كشف في عمله الباكر، Patriarcha الذي نشر بعد وفاته عام ١٦٨٠ أن الحركة السياسية والاجتماعية الجديدة تحذت أكثر ما تحذت أسس المجتمع والدين المتمتعة بقداصة القدم، وسلطة الأب على عائلته والتي هي رمز لكل نوع آخر من أنواع السلطة والنظام^(١٥). ومما لة الدلالة ذاتها أيضاً أن لوك. فيلسوف الفردانية الهوييني**، نذ كل أشكال الأبوية Paternalism، بما فيها بعض أوجه العائلة البطريركية. وساقته نظريته السياسية والاقتصادية إلى أن بعد العائلة بمثابة مؤسسة علمالية تعاقدية بالدرجة الأولى وموجودة من أجل تأدية وظيفة عقلانية هي رعاية الأطفال إلى أن يتمكنوا من رعاية أنفسهم، واعتقد لوك أنه حالما يتمكن الأبناء من تحقيق ذلك، يصبح من الواجب «نزع قيود الخضوع تماماً، وترك الإنسان لقراره الحر الخاص»^(١٦). وهكذا فإن لوك يبدو، في جانب هام، ركائز منظر العائلة الزوجية.

إجمالاً، كانت صورة العائلة في أوائل القرن الثامن عشر مازال صورة انتقال مشوش وبطيء. وهذا ما توحى به دون شك أعمال ديفو وريتشاردسون، اللذين اتعيا، وهما اللذان من الطبقة الوسطى، إلى وسط كان فيه الانتقال أكثر تقدماً على ما يبدو. وهما نفساهما كانا في الصف التقليدي وبقرة فيما يتعلق بسلطة الأب والأهمية الحيوية للجماعة العائلية ككيان أخلاقي وديني؛ في حين نزعتهما رواياتهما نحو التأكيد على التحرر الفردي من الروابط العائلية.

ومهما يكمن الأمر، فإن تحقيق هذا التحرر الفردي كان عسيراً بالنسبة لبطلات ديفو وريتشاردسون، نظراً لأسباب عديدة.

وإذا ما بدأنا بوضع النساء الحقوق في القرن الثامن عشر، فإن هذا الوضع كان محكوماً إلى حد بعيد بالمفاهيم البطريركية للتشريع الروماني، فالشخص الوحيد في الأسرة ذو الأهلية القانونية التامة Sui juris، والكيان الشرعي هو رأس هذه الأسرة أي الأب في العادة، وعلى سبيل المثال، فقد أضحت ملكية المرأة مطلقة لزوجها بعد الزواج، رغم ما تقضي به الأعراف من ترتيب مهر عقاري*** لها عند صياغة بنود الزواج، كما أن الأولاد كانوا للزوج تبعاً للقانون؛ وللزوج وحده حق رفع دعوى الطلاق؛ كما أن له حق معاقبة زوجته بضربها أو حبسها.

ويبقى صحيحاً أن هذا الوضع الحقوقي لم يعد معاصروه تمثيلاً لواقع الحال. فطبعة عام ١٧٢٩ من

* المشترك Community: شكل من أشكال التنظيم الاجتماعي عرفه أوروبا في المراحل السابقة على الرأسمالية...

** الهوييني: عضو في حزب بريطاني مؤيد للإصلاح، وعرف هذا الحزب لاحقاً باسم حزب الأحرار.

*** المهر العقاري: عقاريه الزوج زوجته بدلاً من المهر ويبقى ملكاً لها تتمتع به طوال حياتها.

Magnae Britanniae Notitia عترفت أن النساء المتزوجات «مع كل أموالهن المنقولة... كن ملكية مطلقة تماماً» لكنها تابعت القول «ورغم هذا كله، فإن وضعهن القائم فعلاً هو الأفضل في العالم»^(١٧). وعلى أية حال، فإن الوضع الحقوقي يؤكد على حاجة النساء إلى الزواج المناسب بما يضمن أن لا يكون «وضعهن القائم فعلاً» مجرد تعبير عن وضعهن الحقوقي السيئ.

يتجلى التعارض بين المواقف البطريكية والفردانية بوضوح تام في حقيقة أن الوضع البطريكي الحقوقي للنساء المتزوجات جعل من المستحيل بالنسبة لهن تحقيق غايات الفردانية الاقتصادية وكما نتوقع، فإن ديفو رأى بوضوح زائد هذا الجانب من القضية، وجسد ثقل ووطأة هذه المشكلة في الذريعة البائسة التي تصطر روكسانا إلى التلذع بها من أجل التغلب على ضعف النساء أمام القانون. فهي «كتاجرة» تتحقق من أن السعي حلف الثروة لا يمكن أن يجمع مع الزواج، ذلك أن «الطبيعة الحقيقية لعقد الزواج... ليست إلا إعطاء الرجل الحرية، والملكية والسلطة، وكل شيء، أما المرأة فتبقى امرأة إلى الأبد- أي عبدة» وهكذا تأبى روكسانا الزواج، وحتى من أحد البلاء، فهي، كما تقول، «تكون بخير ما دامت لديها الملكية، وحين يكون لديها ٢٠٠٠ جنيه في السنة. وهي وحدها تكون أسعد بكثير مما لو كانت حبيسة أبهة ذلك النبيل، فهي لا تعتبر النساء من تلك الفئة من البشر أحسن حالاً بكثير»^(١٨). بل إن حماس ديفو ونزعة الاقتصادى يدييه على نحو محفوف بالمخاطر من إثبات أن تخصص روكسانا الشائن، أي معرفتها بأمر الصناعة المصرفية وتوظيف الأموال، يمكن له أن يصبح من أشد المهن المتاحة للنساء ربحاً.

أما بالنسبة للرأى لا يتمتعن بتلك المجموعة الفريدة من الخصال التي تتمتع بها روكسانا، فقد صار تحقيق الاستقلال خارج الزواج أمراً متزايد الصعوبة في القرن الثامن عشر. فانهلال الصناعة المنزلية أثر بشكل سيئ على النساء، وخلق فيضاً كبيراً منهن في سوق العمل، مما أدى إلى انخفاض أجرهن إلى حوالي ربع معدل أجر الرجل^(١٩).

وفي الوقت ذاته صار صعباً على النساء أكثر بكثير من ذي قبل إيجاد زوج في حال لم يتمكن من تقديم الدوطة. وتشير دلائل كثيرة إلى أن الزواج أصبح قضية تجارية في القرن الثامن عشر على نحو يفوق بكثير ما كان عليه الحال في السابق. أما الصحف فقد أدارت أسواقاً للزواج، بإعلانات لعروض أو طلبات تحدد الدوط والمهور العقارية، وانساقبت الصبايا إلى زيجات سيئة فظيمة على أرضية المصلحة المادية؛ وعلى سبيل المثال، فقد تزوجت السيدة ديلاني وعمرها سبعة عشر عاماً من رجل قارب الستين، أما إليزا محبوبية ستيرن فقد أصبحت زوجة رجل في منتصف عمره ولم تكن قد تجاوزت الرابعة عشرة. كما كتب سير وليم تمبل عند نهاية القرن السابع عشر أن عادة تدبير الزيجات صارت «مثل الصفقات والعروض التجارية تماماً، انطلاقاً من اعتبارات الكسب والمصلحة وحدها دون أي حب أو تقدير»، الأمر الذي «لم يحصل في أي عهد سابق»^(٢٠). وبالطبع، فإن العوامل الاقتصادية كان لها على الدوام أهميتها في ترتيب الزيجات، لكن يبدو أن السلطة التقليدية لرب البيت لم تعد تبدي كبير اهتمام بالاعتبارات غير المادية حالما خضع نظام العائلة القديم لضغوط الفردانية الاقتصادية.

أما في المستويات الاجتماعية الدنيا فتجد أيضاً دلائل وافرة تدعم وجهة نظر مول فلاندرز التي مفادها أن سوق الزواج «لم تعد مواتية لجسنا»^(٢١). كما عبرت ظاهرة بيع الزوجات بصورة بالغة المساوية عن شقاء النساء الأشد فقراً، أما الأسعار فتراوحت من ستة بنسات (نصف شلن) إلى ثلاثة جنيهات ونصف^(٢٢).

كما يدل على هذا الشقاء ازدياد العلاقات غير الشرعية حيث ارتفع عدد الذكور المتبعين لفلسفة السيد بادمان في أحد أعماله بتيان - «ومن الذي يحفظ لنفسه بيقرة تلو ربع غالون من الحليب ينس واحد؟»^(٢٣) ؛ ويتضح حجم هذه الزيادة من مشكلة إمداد الأولاد غير الشرعيين بالمؤن والتي أصبحت إحدى المشاكل الرئيسية لأولئك المعنيين بإعانة الفقراء^(٢٤) وبالمقابل فقد تأثرت النساء أيضاً بازدياد نزوح الرجال إلى الزواج المتأخر بفعل الظروف الاقتصادية فديفو، مثلاً، ألح في الإنجليزي الأصيل (١٧٢٦) على المثل القائل «لا تتزوج قبل أن يحالفك الحظ»^(٢٥) ؛ وبما يدل على المقاميل الخطيرة لهذا الموقف أن جمعية نشر التعاليم المسيحية حاربت هذا الاتجاه باعتباره يشجع على الفسق والفجور.^(٢٦)

أما البنات الخادومات فكان مستقبلهن سيئاً على نحو خاص. صحيح أنه كان هنالك بعض اللقطات * catches ، الرائعة وإن لم يصل أي منها إلى مستوى لقطّة بامبلا الفائقة، لكن المصير المألوف لخادومات المنازل كان بائساً جداً: فقد كن يجبرن على البقاء مع مستخدميهن حتى من الواحدة والعشرين، أو إلى أن يتزوجن؛ وكثير من الأسياد منعوا خادماهم من الزواج منعاً باتاً^(٢٧) ؛ وقيل إن عدد الخادومات العازبات وصل في لندن إلى ١٠,٠٠٠ من أصل ٢٥,٠٠٠ وذلك في عام ١٧٦٠.^(٢٨) ولذا كانت فرصة بامبلا الوحيدة للنجاة من العبودية هي الزواج من سيدها الذي كان زواجه منها، بالمناسبة، تجسداً فائقاً لخيار الفرد الذي يستخف بتقاليد عائلته وطبقته.

(٣)

من المستحيل تحديد نسبة السكان الذين تأثروا بأزمة الزواج لكن يكفي لمقاصدنا هنا أن نعرف أن القضية أثار اهتماماً عاماً واسعاً ومتزايداً؛ وسواء أقر الإحصائيون بذلك أم لا، فقد اعتقد الناس أن الوضع كان خطيراً، ويتطلب إجراءات جذرية.

إن التطور الذي يكشف عن أفضل وجه كم أثرت الأزمة على المواقف العامة هو المتغير في وضع النساء العازبات. وهدون أن فكرة «العانس» باعتبارها وصمة تستدعي السخرية إن تكن ذميمة قد ظهرت، أواخر القرن السابع عشر، ففي عام ١٦٧٣ كتب ريتشارد أليستري في لنداء إلى الليتدال: «يعتقد الآن أن العانس لعنة لا تضاهيها أية روح شريرة منتقمة... [وأنها] المخلوق الفاجع إلى أقصى حد في هذا الكون»^(٢٩) وفيما بعد، يتحدث ديفو كثيراً عن «حالة المخلوقات المحترقة، المدعوة بالعوانس»^(٣٠)، وهناك عدد هائل من الصور الأدبية الكاريكاتورية في هذه الشاكلة في أدب القرن الثامن عشر، من مستر تيكس في عمل ستيل الزوج المحزون (١٧٠٥) إلى برديجت أول ورثي في توم جونز لفيلدنغ وتايشا برميلر في همفري كلينكر لسموليت. ولقد كان اسم «تاي» ، بالمناسبة، اسماً نمطياً تحقيراً للعانس قبل أن يبرز إطلاقه على أنواع رديئة من القبط.^(٣١)

تشير كلمة spinster إلى السبب الأساسي في انعطاف وتدهور وضع النساء العازبات. فأول

* اللقطّة: هنا بمعنى كل ما يمكن للمرء أن يفوز به، وبخاصة كزوج لوزوجة.

استخدام لهذه الكلمة مُسجَّل في معجم أكسفورد للغة الإنجليزية بمعنى «امرأة عازية تخطت سن الزواج المعتاد» كان في عام ١٧١٩ كما ظهر هذا المعنى في العدد الأول من صحيفة حملت الاسم ذاته The Spinster وفي هذا العدد يذكر ستيل، تحت اسم راشيل وولباك، أن الكلمة لم تكن تحمل معنى التحقير في الأصل، بل كانت تشير إلى «صناعة نسوية»* جديرة بالثناء. ولكن النساء العازيات لم يعدن في القرن الثامن عشر مصادر نفع اقتصادي حقيقي في الأسرة. إذ قُلت الحاجة إلى عملهن في الغزل والحياكة، وغيرها من الأعمال الاقتصادية؛ وبالتالي لم يكن أمام كثير من النساء العازيات سوى الخيار البغيض بين العمل بأجور زهيدة جداً، أو العيش عالةً على الآخرين.

وكان الخيار الثاني هو الخيار الوحيد بالنسبة للنساء نيبلات المختد؛ فكما كتبت جين كولير التي عاشت على حساب فيلدينغ وكانت صديقة ريتشاردسون: «أمام الشباب سبل كثيرة للعيش الكريم؛ أما بالنسبة للبنات فليست أعرف أية طريقة للإعالة لا تلقى بها دون منزلة الجنتلمانة في أعين الناس»^(٣٢) صحيح أن قلة قليلة من النساء العازيات، مثل الأنسة إليزابيث كارتر، التي أهداها وليم هابلي مؤلفه مقالة فلسفية، وتاريخية، وأخلاقية عن العوانس (١٧٨٥)، أو مثل جين أوستن من الجيل اللاحق، تمكن من امتحان الأدب بنجاح؛ وأن عدداً من العوانس حنون حذوهن وإن بصورة أقل بروزاً وقدمن روايات للمكتبات الدوارة، إلا أنه ليس هنالك أية حالة مسجلة في ذلك القرن لامرأة أعالت نفسها تماماً من قلمها، كما أن مهنة التأليف لم تكن متاحة بأي حال من الأحوال إلا لأقلية ضئيلة جداً.

وكان الاعتقاد السائد، أن المطلوب بالحاح هو بديل للرهبانيات التي ظلت توفر للسيدات المأوى والمهنة إلى أن تم إغلاقتها مع حركة الإصلاح، بينما واصلت تقديم خدماتها في البلدان الكاثوليكية. ولقد ألحت ماري أستيل في عملها اقتراح جدي (١٦٩٤) على إقامة «دير وملجأ ديني»؛ كما عرض ديفو فكرة بمائلة في مقالة حول المشاريع (١٦٩٧)؛ في حين كانت The Gentleman's Magazine صريحة تماماً عام ١٧٣٩ حين طالبت «بطريقة جديدة لجعل النساء نافعات وقادرات على إعالة أنفسهن كما الرجال، وبالتالي الحيلولة دون تحولهن إلى عوانس أو سلوكهن السل الرديئة»^(٣٣) وكان ريتشاردسون متحمساً تماماً لهذه الفكرة؛ فكلاريسا تندب أنها لم تستطع تأمين مأوى لها في أخوية نسوية^(٣٤)؛ بينما يمدح سِر تشارلز غرانديسون «الأخويات النسوية البروتستانتية» حيث «أعداد من الشابات يجمعن ثروتهن القليلة، ويعلن أنفسهن... من دخلهن الخاص؛ مع أن كلاً منهن على حدة معوزة حزينة»^(٣٥). ولذلك، بالمناسبة، أن فليبيدي ماري وورثيلي مونتاعيو وجدت في اقتراحه هذا الجزء الوحيد الذي يستحق الثناء في الكتاب كله^(٣٦).

وعلى أية حال، فإن أيّاً من هذه الخطط لم يجد طريقها إلى التنفيذ. واستمر وضع العازيات المتساوي على حاله، ومن الملاحظ أن كثيراً من رجال الأدب في تلك الفترة كانوا مواطنين بمجموعة متبدلة من العوانس - سويغت، بوب، ريتشاردسون، فيلدينغ، جوسون، هوراس وولبول، على سبيل المثال. وكثير من هؤلاء النساء كن عالة كلياً أو جزئياً؛ ولم يعدن كما في السابق، عضوات نافعات في بيت عائلي كبير بحكم الولادة، وإنما متلقيات للإحسان الطوعي من هذا الفرد أو ذاك.

* كلمة spinster في اللغة الإنجليزية تعني العانس، كما تعني امرأة تمارس حرفة الغزل «غزّالة».

لم يثر العازبون المذكور مثل هذا القدر من الرثاء لحالتهم، لكن الزيادة في عددهم اعتبرت على نحو واسع أمراً محرناً اجتماعياً وخطراً أخلاقياً.. وعند نهاية القرن السابع عشر أشار علماء الاقتصاد السياسي مثل بتي، ودافينانت، وغرو إلى ضرورة فرض ضرائب أعلى على العازبين؛ وقد جادل بتي، مثلاً، أن على كل من يرفض الإنجاب «أن يعرض للدولة فقدان زوج من الأيدي»^(٣٧). كما كان هنالك أيضاً نوع من الاحتجاج الأخلاقي الشديد على العزوبة، خاصة بين البيوريتانيين: ففي نيو إنجلاند لم يكن يسمح للعازبين بالعيش وحدهم^(٣٨). ويصور ريتشاردمون هذه الرية في رواياته، مع أن همه الأساسي لم يكن منصباً على أخلاق العازبين بقدر ما كان منصباً على مصالح زوجاتهم المحتملات، ونحن نجد ذلك، مثلاً، في شكوى هاريت بيرون أن «هنالك عازبين كثر في إنجلترا الآن، آلاف عديدة، أكثر مما كان عليه الحال قبل سنوات قليلة مضت؛ ومن المحتمل أن يزداد عددهم (وبالتالي عدد النساء الوحيدات) سنة بعد أخرى»^(٣٩).

ولندار الآنسة بيرون له أساسه المتيقن: فنسبة العازبين بين رجال الأدب في تلك الفترة كانت كبيرة جداً بالفعل. بوب، سوفت، إسحق واط، جيمس تومسون، هوراس رولبول، شستون، هيوم، غراي، وكومبر، على سبيل المثال، ظلوا دون زواج، ويبدو أن القصيدة الهزلية «الأعزب يتأجج نفسه» (١٧٤٤) التي شاعت في تلك الفترة كانت تماشي على نحو غير مسبوق ما هو قائم فعلاً، وهي تبدأ: «ازواج، أو لا زواج، تلك هي المسألة».

ومن الواضح أن الحل لدى ريتشاردمون هو ماجاء صراحة على لسان غرانديسون، «أنا مع أن يتزوج كل إنسان»^(٤٠). ولكن حتى لو تزوج كل الرجال، فإن مشكلة الزواج لدى النساء تظل خطيرة ودون حل، عملياً، ومن المحتمل أن فيض النساء الكبير في إنجلترا، وخاصة في لندن، الذي كشفه تعداد السكان عام ١٨٠١^(٤١)، استمر طوال القرن؛ بل إن هذا هو الاعتقاد السائد دون شك^(٤٢). ولذا، فإن الحل الوحيد كان الزواج المتعدد Polygyny^(٤٣)، أو تعدد الزوجات، حسب التعبير الشائع في القرن الثامن عشر؛ وبدلاً من مقدار الاهتمام الكبير بهذا الموضوع خلال تلك الفترة كم كانت أزمة الزواج خطيرة وواسعة الانتشار.

لا تهمننا هنا تفاصيل الجدل حول تعدد الزوجات، إذ لا يمكن القول إن الجمع بين الزوجات كان شائعاً في الرواية الإنجليزية، اللهم إلا في ذلك الشكل المختلف اللائق الذي تجده في رواية توماس أموري جون بنكل (١٧٥٦)، حيث يموت الحب القديم بسرعة قبل أن يكتمل الحب الجديد. وباختصار، فإن تعدد الزوجات، والذي جادل في شرعيته بعض البروتستانتيين المفرطين في إجلال الكتاب المقدس وتفسيره حرفياً في القرن السابع عشر، جذب كلاً من الرهبان^(٤٤) الذين هاجموا وجهة النظر المسيحية الأرثوذكسية في الزواج مشيرين إلى أن تعدد الزوجات كان مستحسنًا في شريعة موسى، وكذلك جذب علماء الاقتصاد السياسي من إسحق فوسبوس إلى ديفيد هيوم^(٤٥)، الذين رأوا في تعدد الزوجات حلاً ممكنًا لمشكلة نقص السكان، التي زعموا (على نحو خاطئ) تماماً، أنها تهدد المجتمع كنتيجة لازدياد العزوبة^(٤٦).

وبالطبع، فقد هاجم المسيحيون الأرثوذكس والأخلاقيون تعدد الزوجات بعنف. وعلى سبيل المثال،

* الربوبية Deism: مذهب يدعو إلى الإيمان بدين طبيعي قائم على العقل لا على الإلهي، ويؤكد على المنطقية أو الأخلاقية منكرًا تدخل الخالق في نوااميس الكون. وعموماً هو الإيمان بالله بغير اعتقاد بديانات منوثة. اشتهرت في القرن الثامن عشر

فقد كتب الدكتور ديلاني صديق ريتشاردسون بحثاً بعنوان تأملات حول تعدد الزوجات، تدلُّ نبرته الهستيرية نوعاً ما على دُعر شديد . فقد عبّر عن خشيته من أن «تعدد الزوجات مع أنه لا غ بالفعل حالياً.. ولكن إلى متى سيستمر الأمر على هذا النحو في ظل الزيادة الحالية للخيانة والمجون»^(٤٧). وهذا الكتاب، الذي طبعه ريتشاردسون عام ١٧٣٧ زوّده بالمادة اللازمة لبحث تعدد الزوجات في القسم الثاني من روايته بامبلا، حيث يستغل السيد ب جيداً حجج الربوبيين غير الملتزمين بالقواعد الصارمة، مع أن عروسه تجعله يتراجع في النهاية عن ذلك «الحديث الغني»^(٤٨) لكن لوقليس في كلاريسا يواصل أساليب السيدب الفاسدة ويقترح شكلاً آخر بارعاً ومميزاً مرسوم برلماني يقضي بالزيجات السنوية: وهو يجادل أن مثل هذا المرسوم سوف يضع حداً لتعدد الزوجات «الذي سيصبح متخلفاً»، كما أنه سيضع حداً «للضجر، والكآبة» ويضمن عدم بقاء «أية عانس في بريطانيا العظمى وكل مقاطعاتها»^(٤٩) خلال فترة قصيرة.

هنالك، إذاً، دلائل بالغة التنوع تؤيد القول إن التحول إلى النظام الاجتماعي والاقتصادي الفردي جلب معه أزمة في الزواج كان وقعها عيقاً على النساء خاصة حيث صار مستقبلهن مرهوناً أكثر بكثير من ذي قبل بقدرتهن على الزواج وبنوع الزواج الذي يتدبرنه في حين كان إيجاد الزوج يصبح أصعب على نحو متزايد.

إن حدة هذه المشكلة تفسّر جانباً كبيراً من نجاح بامبلا الباهر في زمنها. فالبنات الخاديات كما رأينا في الفصل الثاني، شكّلن جزءاً هاماً من جمهور القراء، وكان صعباً عليهن بصورة خاصة أن يتزوجن؛ فلا عجب إذاً، أن تعتقد الليدي ماري وورثلي مونتاغيو أن انتصار بامبلا الزواجي جعلها «ممتعة للخاديات في كل الأم»^(٥٠). وبصورة أعم، يبدو أن بطلّة ريتشاردسون رمزت لمطامح كل نساء جمهور القراء اللواتي يكابذن المصاعب المبيّنة أعلاه، وليس ذلك وحسب، بل إن مصاعب ممثلة نوعاً ما صارت منذئذ هي القاعدة في المجتمع الحديث نتيجة للمفاعيل التراكمية للفردانية الاقتصادية والعائلة الزواجية؛ ويفسّر هذا كون الغالبية العظمى من الروايات المكتوبة بعد بامبلا سارت على منوالها، وركزت اهتمامها الأساسي على الغزل الذي يفضي إلى الزواج.

لكن بامبلا تفترق عن هذا النموذج المألوف من الروايات في جانب هام؛ فبصرف النظر عن تيمة ريتشاردسون غير الحكيمة، نجد أن السرد لا ينتهي عند الزواج، بل يستمر حوالي مائتي صفحة تقريباً بينما تنجز كل مراسم الزواج والنموذج الزواجي الجديد تيمناً للمواصفات النوعية لدى ريتشاردسون. وهذا الإلحاح المحدث غريب علينا، ويدلّ على افتقار إلى التناسب الشكلي في الرواية. ولكنه، عملياً، دليل جيد على مقاصد ريتشاردسون الواقعية، ففي عام ١٧٤٠ لم يكن قد ترسّخ تماماً مفهوم الطبقة الوسطى للزواج، ولا بد أن ريتشاردسون قد شعر أن هدفه المتمثل في تقديم موديل جديد من ممارسة العلاقات بين الرجال والنساء يقتضي صرف النظر إلى قضايا مثيرة نأخذها نحن كأنها مسلّمات في حين لم يكن هناك اتفاق عام وشامل عليها حين كتب ريتشاردسون روايته.

ويمكن لنا أن نجد في مجال القانون معادلاً تاريخياً لإعادة ريتشاردسون تعريف الزواج. ففي عام ١٧٥٣ أدخل هيردويك، رئيس مجلس اللوردات الأعلى والرئيس الأعلى للقضاء، صك الزواج marriage Bill الذي أرسى الأساس القانوني للممارسة الحديثة، والذي، كما يقول أحد المؤرّخين الفيكتوريين، قدّم مساهمة جليلة على طريق تحسين «العلاقات الزوجية للشعب الإنجليزي، غنيّه

وفقيره^(٥١). وكان الهدف الأساسي من هذا الصك هو وضع حدٍّ للفوضى والتشوش في مقومات الزواج الشرعي، وكي يحقق ذلك أكد عبارات لالس فيها أن من غير الممكن إنجاز الزواج الشرعي، ماعدا في ظروف معينة خاصة واستثنائية جداً لإلزام قبل مثل الكنيسة الإنجليزية في كنيسة اللاترة بعد التلاوة العلنية للتحريمات في ثلاثة أحاد متتالية، وبرخصة رسمية^(٥٢).

وهذه الممارسة كانت شائعة في السابق؛ لكن حالما سرى مفعول القانون، صارت زيجات القبول المتبادل شفاهاً شرعية؛ - والأهم من ذلك - صارت الزيجات السرية التي يعقدها مثل الكنيسة الموكّل شرعية أيضاً. ولقد أدى هذا الأمر إلى كثير من الزيجات السرية، خاصة تلك التي عقدها قساوسة سيغو الصيت أثناء إجازات سجن فليت، كما أدى إلى مفاصد أخرى، مثل مراسم الزواج الزائفة التي كثيراً ما صورتها كوميديا عهد إعادة الملكية، * Restoration والتي ظهرت من جديد فيما يذله السيدب من جهود لخداع باميليا بزواج كاذب^(٥٣).

أثار صك الزواج معارضة تورية (محافظة، شديدة جداً)، على أساس أن السلطة المدنية ليست مؤهلة لهذه القضية، وأن تمويل الإكليروس إلى مجرد موظفين لدى الدولة، يعني أن الهويغيين (الإصلاحيين) يفسدون النظرة الأرثوذكسية المقدسة إلى الزواج^(٥٤) وفي الواقع، ومع أن هذا لم يكن جانباً لم يكن هاماً مما رمى إليه الصك الذي وفق بين حاجات القانون والممارسة الدينية الشائعة، فإن هذا الإجراء ساعد على إزاحة الموقف التقليدي والديني تجاه العائلة: ذلك أن الصك جسّد المقومات الأساسية لوجهة نظر لوك المتعلقة بالعائلة، فقد جعل الزواج عقداً مدنياً بين الأفراد - وبالمناصفة، لقد تقاسم لوك وجهة النظر هذه مع البيورتيانيين^(٥٥)، والذين دعم خلفائهم في القرن الثامن عشر، أي المشقرون، الصك مع أنه يضطربهم إلى الزواج في الكنيسة الأنجليكانية^(٥٦).

ولقد ظهر في الفترة ذاتها نقد واسع للتعقيد والعلنية التي صارت مرتبطة بمراسم الزواج. وهذه هي وجهة نظر غولد سميث^(٥٧)، مثلاً، وكذلك شير في روايته مرسوم الزواج (١٧٥٤)، والتي هي أول عمل قصصي تثيره فقرة تشريعية؛ في حين تذر هوراس وولبول من كثرة المواقع الشرعية والشكليات التي يجب الخضوع لها كما في معاهدة للصلح^(٥٨).

وعلى أية حال، فإن المرسوم كان في الأساس «ما تمنّاه كل رجل صالح منذ وقت طويل»^(٥٩)، كما يقول صديق ريتشاردسون مير توماس روبنسون، فقد عبّر الصك بلغة قانونية عما أضغاه ريتشاردسون على الزواج في باميليا من سيماء البروتوكول التماقدي المُفكّر به جيداً، حيث نرى أن البطلة تلجّ بقوة على المراسم العامة والمعلنة^(٦٠). أما رواية سرفشارلز غوانديسون فقد ظهرت في عام ففاد الصك وسريان مفعوله وبطلها يؤيد بجسارة الرأي القائل: إن «مكاتب الزواج» ليست «لائقة» ولا «تقية» معلناً أنه «بحقّ مجداً بتلقي يد زوجته أمام عشرة آلاف مشاهد»^(٦١) مع أنه لا يجمع في الواقع إلا حشداً أقل من ذلك حين يتزوج في الكنيسة. وبالفعل، إن التشدد الذي أبداه ريتشاردسون في رواياته بخصوص مراسم الزواج كان

* إعادة الملكية في إنجلترا عام ١٦٦٠ حين دُمّي تشارلز الثاني إلى العرش. ويقصد بها عموماً عهد هذا الملك (١٦٦٠ - ١٦٨٥)، وأحياناً عهد الملك جيمس الثاني (١٦٨٥ - ١٦٨٨) أيضاً.

كما وصفته الليدي ماري وورثلي مونتاغيو ساخرة: «لابد أن مؤلف هذه الروايات راح لإحدى الأبرشيات، يتوقف كسبه الأساسي على حفلات الزواج، وحفلات التعميد» (٦٢).

(٤)

كنا قد أشرنا إلى أن نجاح بامبلا يعود بدرجة كبيرة إلى استجابتها لاهتمام القارئات. ولعل من الضروري قبل المتابعة أن ندرس بإيجاز الأسس التي استند إليها الاعتقاد بأن نسبة النساء في جمهور القراء كانت كبيرة بما يكفي لضمان نجاح الرواية، وأن ريتشاردسون نفسه كان في موقع يمكنه من التعبير عن اهتماماتهن الأدبية المميزة.

وجدنا سابقاً أن كثيراً من النساء، وخاصة من كان وضعهن المعيشي متوسطاً وعشن في المدن، كان لديهن وقت فراغ أكبر من ذي قبل، وقد كُرس منه مقداراً كبيراً للأدب وغيره من المتابعات الثقافية. الأمر الذي انعكس في ذلك النزوع لدى الناشرين والكتاب للتوجه إلى جمهور النساء بصورة خاصة. وهكذا أسس جون دنتون عام ١٦٩٣ أول دورية موجهة صراحة إلى النساء، هي *The Ladies' Mercury*، وكانت هنالك جهود أخرى كثيرة مماثلة مثل *Female Tatler* عام ١٧٠٩، و *Femal Spectator* التي أسستها إليزابيث وودهام ١٧١٤. وكذلك شرع أديسون أيضاً في إرضاء النساء. أما ستيل فقد جمع مكتبة الليدات *The Ladies' Library* عام ١٧١٤ كي يقدم لهن ما هو أكثر ثقيفاً من تلك المادة الشائعة التي طالما تذرعن بها ليقصرن أنفسهن عليها.

وفي الحقيقة، لا يبدو صحيحاً ما زعم من أن معظم النساء لا يقرأن سوى الرومانسيات والروايات فكثيرات منهن كُرسن أنفسهن للأدب الديني، أما بالنسبة للقراءة العلمانية فيبدو، أن مستوياتهن الثقافية المتدنية قد جعلت الأدب الكلاسيكي والتعليمي غير وارد لدى غالبيةهن العظمى، ولذا نزعن إلى تكريس وقت الفراغ لديهن لأية قراءة تنويرية مناحة. صحيح أن «الثقافة الرواية» أصبحت ممطاً كوميدياً راسخاً لمي فتوة مبكرة من القرن (٦٣)، مع بيدي تيكينز في عمل ستيل الزوج الخنون (١٧٠٥)، وهذه حقيقة تشير إلى أن القصة كانت القراءة الأساسية لدى الشابات؛ لكن من المحتمل أكثر أن هذه «الثقافة الرواية» كانت حالة متطرفة، فمعظم النساء قرأن كلاً من القصص والمواد الأخرى الأكثر رصانة. وتدل مكتبة شامبلا في رواية فيلدنغ التي حملت الاسم ذاته على هذا الخليط من الأذواق عند نساء أحد المستويات الاجتماعية حيث اشتملت هذه المكتبة على أعمال دينية رصينة مثل الواجب الكامل للإنسان، علاوة على روايات غير مهذبة مثل فينوس في الدير. أو الراهبة في جيبته (٦٤). أما عن المستوى الاجتماعي على الراقى فنجد النمطين التسويين النموذجيين ماتيلدا وقلايا في عمل وليم لو دعوة وقورة إلى حياة تقيّة ورعة (١٧٢٩)، حيث نجد رفوف مكتبيتهما مليئة بما هو تقيّ وما هو ظريف في الوقت ذاته، كما أن كثيرات من النساء في إطار معارف ريتشاردسون جمعن بين هذه الأذواق. ولذا، من الوارد تماماً أن يكون أحد أسباب نجاح بامبلا هو في الطريقة التي مكّنت بها القارئات من التمتع بفتنة كل من القصص والأدب التقي في الوقت ذاته والعمل ذاته.

من المثير أن نحدد ما إذا كان لدى ريتشاردسون أية نية واعية للاستجابة إلى هذين المقومين في الذائقة الأدبية النسوية. لكن مراسلاته التي كتب فيها عن أعماله تكشف اهتماماً عظيماً وطاغياً برد وفعل الجمهور على هذه الأعمال، وردّه على اعتراض تشين على مافي بامبلا من «دلال وغنج» يوضح النقطة التي نهضها: كتب ريتشاردسون: «لو كنت مغرقاً في الروحانية، فإني ما كنت لألقت سوى أنظار الجذات، لأن الحفيدات كن سيصنغن فتاتي مع أفضل مجموعة من الرفاق، كتلك التي في أعمال الكتاب الأشد وقاراً، ويتركها هناك»^(٦٥) ومن جهة أخرى، لاجابة بنا لافتراض أن ما جسده ريتشاردسون في رواياته من اهتمام عميق بمشاكل النساء كان محاولة لإرضاء الذوق النسوي، فكل ما نعرفه عن شخصيته وعن طريقة حياته يدل على أنه قاسمهن هذا الذوق بدرجة ملحوظة تماماً.

كان ريتشاردسون يسر كل السرور لرفقة النساء، وكان يعتقد، كما أسر مرة إلى الأنسة هاي مور بعد ملل ثلاثة لقاءات متكررة مع صديقه «الدكتور هيرون الطيب»، أن «ليس هنالك ما هو أحسن وأبهج من رفقة النساء الذكيات»^(٦٦). وكان فخراً جداً بما في أعماله من «نزوع إلى الإعلاء من شأن الجنس» وبما قول به هذا النزوع من ثناء، وكتب يقول: «ما من رجل شرّفه أرواح الجنس اللطيف مثلي»^(٦٧). كما أننا نجد في رسائله الكثير مما يدل على أن تماهيه الشخصي العميق مع الجنس الآخر يتجاوز التفضيل الاجتماعي أو الألفة الثقافية. وهذا دون شك، هو معنى خوفه من الفقران، أو على الأقل اعترافه للسيد تشابون: «كان لدي دوماً ضرب من النفور المتأصل تجاه تلك الأنواع من الحيوان»^(٦٨).

ونحن نجد أحد انعكاسات التصاق ريتشاردسون بالموقع النسوي في غزارة التفاصيل المنزلية الموضوفة بدقة في بامبلا. وقد اعترض صراحة كثير من القراء الذين عاصروه على «ركام التفاصيل النافهة» في الرواية ؛ ونعجب جتلمان في أحد المقاهي ساخراً أن «المؤلف لم يخبرنا عن العدد الدقيق لدبايس الزينة التي شكّلتها بامبلا حين انطلقت إلى لوكولنشاير، وكم صنفاً من هذه الدبايس اشترت بينس واحد»^(٦٩)؛ فيلدنغ فيدنغ فقد جعل شامبلا توضع «بقايااً وتقريباً واحداً آخر» عندما ترك سكويربوي^(٧٠)، وذلك بقصد التهكم على عدم تحفظ ريتشاردسون، فيما يتعلق بالتفاصيل النافهة لقضايا اللباس. ولكن، في حين نهكم الرجال، لاشك أن كثيرات من النساء القارئات استمتعن بهذه التفاصيل الخاصة بهن ؛ فقد أثنت مدام دون ديفاند مثلاً، بصورة خاصة على *tous les détails domestiques**^(٧١)، وفضلت روايات ريتشاردسون لهذا السبب على الرومانسيات الفرنسية.

ولعل ولوع ريتشاردسون بالنسوي بالتفاصيل المنزلية قد أسهم بقسط وافر في إصفاء سيماء الواقع اليومي على السرد ؛ فبطلات الرومانس، مثلاً، قمن بأسفار كثيرة في الغالب، لكن أياً من هذه الأسفار لم يكن قبل أسفار بامبلا واقعياً بحيث يوازيها في ذلك التنوع المربك في خزانة ملابس السفر. ومن ناحية أخرى فإن التصاق ريتشاردسون بالموقع النسوي وطره في افتراق عن السياق العادي للحياة البشرية له دلالة. فزواج بامبلا ممن هو أعلى منها منزلة اقتصادياً واجتماعياً هو انتصار غير مسبوق لجنسها، ومع أن السيد يتقبل مصيره هنا بطوب خاطر إلا أننا لا يمكن أن نعتبر أن الحصيلة عادت عليه بالرضا العميم مثلما عادت عليها ؛ أي أن اتجاه الحكمة، في الحقيقة، يلمن وبصورة مفرطة مخيلة القراء من جنس معين ويشع

* بالفرنسية في النص الأصلي؛ كل التفاصيل المنزلية.

غرورها وفي الوقت ذاته يجلد مخيلة الجنس الآخر.

وهنا، أيضاً، دشنت بامبلا ملحماً ثانياً تماماً في التقليد الروائي. فزواج الشخصيات الرئيسية يؤدي إلى ارتقاء في المنزلة الاجتماعية والاقتصادية للعروس، وليس للعريس. وفرط الزواج، **Hypergamy** مع أنه ليس عرفاً شائعاً في المجتمع الحديث، هو عرف ثابت في الرواية؛ وسببه الجوهري دون شك كثرة النساء في جمهور قراء الرواية، هذه الكثرة التي تنعكس على نحو مباشر في التفصيل الدقيق لزهدها وتصوفها الزواجي.

(٥)

إذن، تبدي بامبلا ريتشاردسون تجارباً خاصاً مع القسم النسوي من جمهورها؛ ويمكن لنا الآن أن نعود إلى ليمتنا الأساسية، لنرى كيف أنّ مشاكل النساء الزوجية كانت بحيث توفر موارد أدبية غنية. ولقد رأينا من قبل قوى هائلة في التاريخ الاجتماعي لعصر ريتشاردسون نزعت إلى تعميق الاهتمام بكفاح بامبلا في سبيل الحصول على زوج، وهذه القوى كانت وثيقة الصلة أيضاً بالتغيرات الهامة جداً في الموقف المقبول تجاه الأدوار الأخلاقية والسيكولوجية للجنسين، وهي تغيرات وفرت القاعدة الأساسية التي استند إليها. ريتشاردسون في عرضه لشخصية بطلته ولطراز الفعل في روايته. وبسبب هذه التغيرات نجد أن النزول في «بامبلا» ينطوي على صراع، لا بين فردين اثنين وحسب، بل وأيضاً بين تصورين للأدوار الذكورية والأنثوية يجعلان تفاعل هذه الأدوار في النزول أكثر تعقيداً وإشكالية مما كان عليه الحال في السابق، وليس مجرد كشف مضحك لتكتيكات السيد ب

وبصعب تماماً تحديد ما كان عليه بالضبط كل من هذين التصورين. وهذه واحدة من المصاعب العامة في استخدام التاريخ الاجتماعي لتفسير الأدب، لأن معرفتنا بالجوانب الموضوعية لتغير اجتماعي محدد، والطريقة التي يؤثر بها على أفكار مشاعر الأفراد المعنيين، تكون مزعجة وقائمة الافتراض مالم تكن موثقة وأكيدة. ومع ذلك فإن المشكلة لا يمكن تفاديها كلياً؛ فمهما تكن أهمية الوقائع الخارجية المتعلقة بتعقيدات وضع النساء الاجتماعي، فإن هذه الوقائع تجلت لريتشاردسون على هيئة افتراضات مسبقة لا راعية إلى حد بعيد لدى البشر المحيطين به؛ ومن المفترض أن هذه التوجهات الاجتماعية والسيكولوجية هي التي أملت طريقة قرائه في فهم أفعال وأفكار الشخصيات في بامبلا ولذا، فإن من الضروري أن نحاول كشف الاعتبارات الغالبة التي شكّلت مافي بامبلا من مواقف تجاه الجنس والزواج.

ولقد لاحظنا سابقاً أحد هذه المواقف، وهو افتتان البطلة الطاغية بالزواج وبكل ما يتعلق به، بيد أن هذا الموقف يتكامل مع واحد آخر - الرعب الشديد من أي عرض أو اتصال جنسي قبل انتمقاد رباط الزوجية. وهاتان النزعتان كلتاهما نمطتان في البيوريتانية.

حصل تمثّل الزواج لقيم الحب الرومانسي والذي ناقشناه سابقاً، في وقت مبكر على نحو خاص في إنجلترا، وكان وثيق الصلة بالحركة البيوريتانية. ليس لأن هذه الحركة استحضت الحب الرومانسي، وإنما لأن نمطها الديني الفردي والمناوئ للكنيسة جعلها تغزو أهمية روحية فائقة إلى العلاقة بين الرجل وزوجته،

وهذا ما أشار إليه عنوان عمل ديفو: الغزل الديني: مقالات تاريخية في ضرورة تزويج المتدينين وحدهم (١٧٢٢) وغالباً ما تحول هذا الإلحاح على الحاجة إلى الانسجام الروحي بين الرجل وزوجته إلى إلحاح على الخصائص الداخلية للعلاقة ذاتها: وقد وصف الأخوان هالركيف تقلم ميلتون، مثلاً، من «تعظيم المعزى الديني للزواج» إلى «تعظيم الأوجه الوجدانية، والرومانسية، والمثالية في علاقة الزواج» (٧٢).

وبالطبع، فإن هذين الموقفين يمكن أن يحتمل أن يضيف أنهما - سواء اجتمعا أو بقيا منفصلين - ليسا بيوريتانيين حصراً بأي معنى من المعاني، بل مجدهما لدى كثير من الطوائف البروتستانتية. فمثلاً الزواج هي بروتستانتية بامتياز، في حين تربط القيم الدينية الأسمى لدى الروم الكاثوليك بالتبتل والعزوبة؛ وقد أعطت مثله الزواج هذه البيوريتانية قوة مميزة في تطبيق نظريتها على كل تفاصيل التنظيم الاجتماعي والسيكولوجيا الفردية، ويبدو أنها القوة الوحيدة والأكثر شدة في تطوير الإلحاح الجديد على القيم الروحية في علاقة الزواج؛ وهذا الإلحاح يمكن عله بمثابة النسخة الحديثة للأساس الديني الأصلي للحب الغزلي.

ولا شك أن البيوريتانية كانت فعالة على نحو خاص في تعزيز الموقف المتمم - تأنيث كل نشاط جنسي خارج الزواج. فقد قامت البيوريتانية، حيثما حققت قوة سياسية، في جنيف، وسكوتلندا، وفي إنجلترا، وجمهورية هولندا، باستقصاء صارم لسلوك الأفراد الجنسي، وأجبرت المنهزمين على الاعتراف بأنهم علناً أمام الجمهور، وعاقبتهم بشدة وقد بلغت هذه الحركة أوجها في المرسوم الذي أقر في إنجلترا عام ١٦٥٠ والذي قضى بالموت عقوبة للزنى. (٧٣)

والبيوريتانية، في هذه القضية، كما في كثير من القضايا الأخرى مجرد تشديد في الإلحاح على أفكار لم تكن خاصة بها وحدها، وإنما ترجع إلى العناصر البولسية* والأغسطونية** في التقليد المسيحي حيث اعتبرت طبيعة الإنسان الجسدية شريرة أصلاً، ولعنة متأصلة تدفع إلى السقوط، وبالتالي أضحت الفضيلة ذاتها مسألة إخضاع للغرائز الطبيعية. ولقد عد هذا الأمر البداية - لدى البيوريتانية كما لدى القديس بولس - مجرد خطوة سلبية: فمن أجل التغلب على الجسد كان لابد من إعطاء قانون الروح فرصة أفضل للتأثير والفعل. وفيما بعد، ومع ازدياد العلمنة، نشأ نزوع واسع الانتشار إلى الصرامة الأخلاقية، ولم يكن هذا النزوع بيوريتانياً إلا بالمعنى الذي كانت فيه الأخلاق الفكيترية بيوريتانية؛ وصارت مقاومة رغائب الجسد هي الهدف الرئيسي للأخلاق العلمانية؛ بدلاً من أن تكون العقبة فضيلة بين فضائل كثيرة، صارت هي الفضيلة الأسمى، وتنطبق على الرجال والنساء على حد سواء.

ومن الشائق أن نلاحظ أن هذا النزوع الأخلاقي المتمد ملائم بصورة خاطئة للمجتمع الفردي، أما الأخلاقيات الأرسطية فهي اجتماعية إلى حد بعيد؛ إذ يختلف الرقي الأخلاقي عند أرسطو تبعاً لمقدرة الفرد على استيفاء خصائص المواطنة. ومثل هذه السمة code لا تنسجم مع حضارة بتوجه أعضائها في المقام الأول نحو تحقيق غاياتهم الفردية الخاصة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ولا تتلاءم خاصة مع

* نسبة إلى بولس الرسول أحد حواربي المسيح.
** نسبة إلى القديس أغسطين.

جنس النساء الذي توفرت له في إنجلترا القرن الثامن عشر إمكانية أكبر قليلاً مما كان متوفراً في أئتنا القرن الرابع لتحقيق فضائل المواطن أو المحارب، أو الفيلسوف. ومن جهة أخرى، فإن ما يدعى عادة بالفصائل البيوريتانية، يتشديدها على كبح الرغبات الجنسية، كانت ملائمة تماماً للنظام الاجتماعي الفردي، كما وفرت للنساء فرصة واسعة لتحقيق أهدافهن مثلما وفرت للرجال.

وفي جميع الأحوال، من الواضح تماماً أن القرن الثامن عشر شهد تضيقاً هائلاً في المقياس الأخلاقي، وإعادة تعريف الفضيلة بتعايير جنسية في المقام الأول. فقد اعتقد د. جونسون، مثلاً، أن «ميزة الإنسان الرئيسية تتوقف على مقاومة نزوات الجسد»^(٧٤)؛ وتمت المطابقة على نحو مضطرب، وبصورة لها دلالتها، بين هذه النزوات وعاطفة الحب^(٧٥). وهذه هي دون شك وجهة نظر ريتشاردسون، فالدكتور بارتليت الناصح الخالص لسر تشارلز غرانديسون، قال إن حياة الرجل الصالح صراع متواصل مع أهوائه^(٧٦)، وتشير روايات ريتشاردسون إلى أن هذه الأهواء هي أهواء جنسية إلى حد بعيد. ونحن نجد هذا النزوع ذاته في المعجم الأخلاقي؛ حيث إن كلمات مثل فضيلة، لياقة، احتشام، حياء، كياسة، طهارة أصلها معانٍ جنسية بصورة حصرية تقريباً واحتفظت بها منذ ذلك الوقت.

كان الهجوم الذي شنه القرن الثامن عشر على نظام هو أشبه بنظام المعدنين* أحد أوجه هذا التحول الأخلاقي، والذي اكتسب أهمية خاصة بالنسبة لرواية باعيل، فقد احتجت كتابات كثيرات على الحيف اللاحق بجنسهن؛ وعلى سبيل المثال، فقد هاجمت السيدة مانلي في مؤلفها أطلنطس** الجديدة^(٧٧) (١٧٠٩)، وفي عام ١٧٤٨ نساء لت الاتيتيا بليكنتون: «أليس رهيباً أن من يفورنا هم من يتهمولنا؟»^(٧٨) كما حمل معظم المصلحين في ذلك العهد على المزاعم التي ماتزال دارجة والتي مفادها أن الطهارة الجنسية ليست هامة بالنسبة للرجال مثل النساء. وفي عام ١٧١٣ نشرت The Guardian على الإعلان لقرائها أن «العفة هي أبيل فضيلة لدى الرجل»^(٧٩). وفي منتصف القرن الثامن عشر أوضح ريتشاردسون هذا المبدأ جيداً مؤكداً أن رجله المثالي، تشارلز غرانديسون، ظل عفيفاً حتى الزواج^(٨٠).

في قضية نظام المعدنين، كما في عديد من الأوجه الأخرى لاهتمام القرن الثامن عشر بإصلاح الأخلاق الجنسية، نجد فروقات بارزة في مواقف الطبقات، كما نجد أن الطبقة الوسطى هي الطبقة التي أبدت أقصى درجة من الحماس.

ففي تاريخ النوع البشري ينحصر التزمّت في العلاقات الجنسية، ولأسباب كثيرة إلى التساوق مع الأهمية المتزايدة للملكية الخاصة. فالمعروض لا بد أن تكون عفيفة ليتأكد زوجها أن من سيرثه هو ابنه فعلاً. ويكتسب هذا الاعتبار أهمية خاصة عند من كانت قيمهم هي قيم الحرفة والتجارة بالدرجة الأولى؛ ولقد تعزز مفعول هذا الاعتبار باثنين على الأقل من السمات الأخرى لحياة الطبقة الوسطى. هناك، قبل كل شيء، التعارض بين الغايات الاقتصادية والجنسية، والذي أوضحه جيداً وليم لو حين علق على رجل أعماله النموذجي، نيغوتوس «إذا سألتني عما وقى نيغوتوس من كل الرذائل الشائنة، فإنه الشيء ذاته الذي حماه

* نظام المعدنين: double standard: نظام يجعل لكل من النقود الذهبية والفضية قوة إبراء مطلقة بعد تحديد النسبة بينهما روحه الشبه هنا هو في التمييز بين جنس الذكور وجنس الإناث لصالح الأول على حساب الثاني.
** أطلنطس: جزيرة خرافية في المحيط الأطلسي، غربي جبل طارق، زعم أنها غارت في أعماق المحيط.

من كل تزمت في العبادة، شغله العظيم»^(٨١) وثانياً، يبدو أن التاجر أو الحرفي يشعر بالاستياء والريبة من أولئك الذين لا يوجهون طريقته في الحياة نحو تحقيق غايات اقتصادية أساساً، واللذين يتوفر لديهم لهذا السبب كل من الوقت الفارغ والصفات الفارغة التي تمكنهم من ملاحقة زوجات وبنات المواطنين بنجاح، مثل زهر النساء في البلاط أو متبطل المدينة بصيتهما السيء

لهذه وغيرها من الأسباب الكثيرة الأخرى، والتي انطلوت بلاشك على تاريخ طويل من الصراع السياسي والديني، نزعت الطبقة الوسطى إلى ربط كل من الجرة الجنسية والفجور الجنسي بالأرستقراطية والطبقة العليا. فديفو، مثلاً، ألقى مسؤولية الفساد الأخلاقي في عصره على الطبقات العليا مباشرة: «الملوك والطبقة الراقية هم أول من تخلل من المراقبة الصارمة، ومكارم الأخلاق، ومنذ ذلك الحين سرت الرذيلة حتى بلغت الدرجة التي تظهر بها الآن... ونحن عامة الفقراء... انغمسنا في الرذيلة حقاً تقليداً لهم»^(٨٢).

وهذا المقتبس مأخوذ من حجة الفقير (١٦٩٨)، أحد إسهامات ديفو الأساسية في الحملات الأخلاقية العنيفة الكثيرة التي بدأتها الجمعيات الجديدة لإصلاح العادات والسلوك في عهد وليم وماري. أما الجانب الأدبي في عمل هذه الجمعيات فقد أبرزه جيرمي كولير في كتابه^(٨٣). نظرة سريعة إلى الدناسة والفساد الأخلاقي في المسرح الإنجليزي، الذي نشر في عام ١٦٩٨ أيضاً. فقد كان من الطبيعي أن يمتد النفور من فجور الطبقة الراقية إلى الأدب الذي عبر عن هذا الفجور، كما كان لإحدى النتائج المترتبة على هذا الموقف أهمية خاصة فيما يتعلق بتطور السمة الجنسية لدى الطبقة الوسطى. فقد شعر كثير من الكتاب أن من الواجب تحذير الجمهور لامن المجون الذي هاجمه كولير وحسب، وإنما أيضاً من المفاهيم الرومانسية الخطيرة بالقدر ذاته التي تشكل أساس العواطف التي نجدها في دراما عهد إعادة الملكية عموماً، والتي استخدمها بنفاق بارع مؤيدو سياسة البلاط الماوثون للفضيلة النسوية. وقد أشار ستيل، مثلاً، إلى أن مفاهيم مغازلة النساء انقلبت رأساً على عقب في النهاية، ومحق الفارس المغامر لهذا العهد الفاسق بكل ما أوليت النساء من قوة^(٨٤)، بينما شدد توماس سالون في كتابه مقالة نقدية في الزواج (١٧٢٤) على المخاطر الناجمة عن الالتباس والغموض في استخدام كلمات مثل «شرف ومغازلة» في الأحاديث العامة^(٨٥). أما ديفو فكان دأبه أن يضع أمامنا وقائع العلاقات الغرامية والجنسية، نازعاً عنها زخارفها اللفظية المعهودة، وأن يسخر من المزاعم الرومانسية أينما وجدت. وواصل ريتشاردسون هذا الاتجاه، وضمن رسائله الحميمة رسائل «تسخر من النشوة الرومانسية في الغزل»^(٨٦)، كما نبه في بامبلا إلى أن «الحب الأفلاطوني ليس إلا هراء أفلاطوني»^(٨٧).

وحين دُفعت البنات الفاضلات إلى رؤية المرامي الدينية الخفية خلف ما أسماه ألدرمان سافينغ في أحد أعمال إليزابيث هامي وود «المفاهيم الرومانسية التافهة لدى متبطل المدينة»^(٨٨)، حتى كلمة «حب» أصبحت خطيرة ولا بد من تنقية معناها. وهنا قلّم ريتشاردسون إسهامه المميز، فقد كتب في أحد حواشي كلاريسا أن «ما يدعى حباً يجب تسميته عموماً باسم آخر»، واقترح ساخراً «الجبته أو الحافز البافوسي»^{*} بمثابة بديل، «مهما يكن ذلك مزعجاً للأسماع الرقيقة».

وهكذا اقتضت الحاجة إلى إبطال الحافز البافوسي إعادة تعريف العلاقات بين الرجال والنساء على

* الحافز البافوسي: Paphian Stimulus: نسبة إلى «بافوس» وهي مدينة قبرصية قديمة كانت مركزاً لعبادة أفروديت، ويُقصد به عموماً حافز الفجور والخلاعة.

نحو تمّ فيه استبعاد الأهواء الجنسية، والتشديد على الاختيار الواعي والدقيق للزواج مع صداقة عقلانية يكون هدفها النهائي هو هذا الاختيار فقد حثّر سويقت، مثلاً، في رسالة إلى ليدي صغيرة بمناسبة زواجها (١٧٢٧) من «ذاك الهوى السخيف غير الموجود إلا في كتب الهوى والرومانسيات»، ودافع بدلاً من ذلك عن «زواج فيه تبصر بالمستقبل وتعلق متبادل طيب»^(٨٩). وهذه هي إلى حد بعيد وجهة النظر التي حملتها حلقة أصدقاء ريتشاردسون، فصديقه الدكتور ديلاني، مثلاً، كتب عام ١٧٤٣ إلى زوجته المقبلة أن «الصداقة التامة لا توجد إلا في الزواج»^(٩٠)، بينما اعتقد ريتشاردسون نفسه أن «الصداقة... هي اكتمال الحب»^(٩١)، وعرف الزواج بأنه «أرقى حالة للصداقة يمكن للمخلوق البشري أن يعرفها» ويشكّل أحد المشاهد في روايته سر تشارلز غرانديسون ذروة هذا الاتجاه، وذلك حين يعلن ريتشاردسون انتصار أواصر الروح على أواصر الجسد، بما فيها الزواج، جاعلاً سر تشارلز غرانديسون وغريميه يقسمون على الإخلاص لصداقة أبدية بين ثلاثتهم، ويحفلون في الكنيسة على شرف اتفاقهم بكل مهابة وجلال.^(٩٢)

لكن سر تشارلز غرانديسون، لسوء الحظ، ضرب من الاستثناء في جنس الذكور، فقد اضطرت الحملات المناوئة للنشاط الجنسي إلى تسوية معينة. أما السيد ب وأضرابه، فأفضل ما يمكن أن ننتظره منهم هو الضبط الاجتماعي لآدم الضالّ في دواخلهم بجعل الزواج هو الوسيلة الوحيدة المتاحة للجنس: أما باميليا وجنسها، باستثناء قلة من الإناث المهجورات تماماً، فمكرسات كلياً لأشياء أسمى؛ والإيديولوجيا الجديدة تمتحن مناعة تامة حيال المشاعر الجنسية، وإذا ما تزوّجن فذلك ليس بسبب الحاجة إلى *medicina libidinis* *، بل لأن الولاء للزواج والعائلة لا يكون مأموراً ومصاناً إلا بين أيديهن.

إن هذا التعصب البيولوجي المحدّد هو فعلاً نوع من البدعة التاريخية. فهو، مثلاً، يتعارض تماماً مع كل من النظرة البطريركية ومع التقليد الكلاسيكي لتصوير الحب في أدبنا، بدءاً من تريلوس وكريسيدي لتشوسر وحتى روميو وجولييت لشكسبير. بل والمدهش أكثر، أنه يتعارض مباشرة مع المواقف الباكورة لدى البيوريتانية ذاتها، حيث كان كالفن، وجون نوكس، وملتون، مثلاً، ميّالين علناً إلى التأكيد الزائد على الشهوة الجنسية لدى النساء أكثر من الرجال.

وإذا، مع أوائل القرن الثامن عشر كانت قد ترسّخت وجهة نظر مغايرة، فروايات ديفو، مثلاً، لزعت إلى تأييد وجهة نظره المعلنة، في *The Review* (١٧٠٦) والتي مفادها أننا «في سعينا العام خلف الجنس، يحلّ الشيطان دور الرجل عموماً وليس دور المرأة»^(٩٣) لكنه لا يوضح تماماً لماذا علينا أن ننسى الصلة الأثيمة بين حواء والأفعى، ويمكن للمرء أن يحدث فقط بأن المصاعب الشديدة في وضع النساء في هذه الفترة، ومن خلال سيرورة غير مباشرة وملتبسة يعرفها علماء النفس، أوحدت مفهوماً جديداً للدور النسوي قنّع اتكالهنّ الفعلي على الجلب الجنسي للذكر بصورة أكمل بكثير مما في السابق، وعزّز وضعهنّ التكتيكي في المنزل. بجعله قبولهنّ لطالب يدهنّ مسألة *nobless oblige* ** وليس مسألة إشباع

* باللاتينية في النص الأصلي: ملوثة الشهوة الجنسية.

** النبالة تفترض أو تقضي: تعبير فرنسي الأصل يشار به إلى ما يفرضه بيل المولد أو سمو المنزلة على أصحابه من التزام جادة السرك المسؤول والجد والشرف... إلخ.

شخصي متبادل للطلبات.

ومن الواضح أن أصول هذه الأيديولوجية الجنسية مسألة إشكالية جداً: ولكن لاشك أن ظهور بامبلا يشكل ظاهرة بارزة تماماً في تاريخ ثقافتنا: ولادة قلب جديد، متطور تماماً، وواسع النفوذ للدور النسوي. ولقد كانت طبيعة هذا القلب النسوي وسيطرته اللاحقة موضوعاً للبحث الممتاز بنات بامبلا (١٩٣٧) الذي كتبه كل من ر. ب. أ. و. ج. ب. نيلهام. وباختصار، فقد بينا في هذا البحث أن بطلنة هذا القلب يجب أن تكون شابة صغيرة، ضحلة التجربة، رفيقة التكوين جسدياً وذهنياً بحيث تصاب بالإغماء عند أي عرض جنسي؛ وأن تكون سلبية، خالية من أية مشاعر تجاه الشخص المعجب بها إلى أن يعقد رباط الزواج- وبامبلا هي هكذا وكذلك بطلات القصص الأخريات حتى نهاية العهد الفيكتوري

وبالمناسبة، إن طبيعة هذا القلب الجديد تعكس كثيراً من الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية الموصوفة من قبل. فحتى نزوع بامبلا إلى الإغماء، مثلاً، يمكن عده بمثابة تعبير عن تغير الأساس الاقتصادي للزواج: ذلك أن التكوين الضعيف صار تأكيداً على تنشئة سابقة رقيقة مرهقة ومتنوعة وادعاءً افتراضياً بمستقبل مماثل، وذلك منذ أن نزع زوجات الطبقة الوسطى لأن يعتبرن وعلى نحو متزايد بمثابة معروضات مرفهة لا تؤدي أي مهمات اقتصادية تتجاوز الأعمال المنزلية الخفيفة والإشرافية. صحيح أن محدد بامبلا الوضع قلما يجعلها جديرة بهذه السمة؛ لكن امتلاكها الكامل إلا يكشف أن كيائها كله قد تشكلت بعمق من خلال أفكار هي فوق منزلتها للدرجة أن جسدها ينم عن شكل شائع مما يمكن أن ندعوه تنفجاً اجتماعياً- جسدياً Sociosomatic Snobbery - كي تتوسل عون تعبير جديد لسنا في حاجة إليه على أية حال.

إن مافي بامبلا من تصور للدور النسوي هو ملمح أساسي من ملامح مدنيتنا خلال المائتي سنة الماضية،. وهامي مارغريت ميد تكتب في مؤلفها الجنس والمزاج أن هذه المدنية «تعول على كثير من الفوارق المصطنعة من أجل خلق متعة سامية ومغايرة، والأكثر إدهاشاً بينها هو الجنس»^(٩٤) ولست أرغب في أن أرحي بأن هذا الفارق المحدد لم تتم ملاحظته في السابق، أو أنه مصطنع كلياً، ولكن يبقى صحيحاً بالتأكيد أن تصور الجنس الذي نجده لدى ريتشاردسون يجسد انفصلاً بين دوري الذكر والأنثى أكثر اكتمالاً وشمولاً مما كان السابق.

فالتشديد على الاختلاف بين الدورين نراه في كل وجه تقريباً من أوجه القول والفعل. فالدكتور جونسون، صديق ريتشاردسون، كان يعتقد أن «رقعة جنس النساء يجب الحفاظ عليها، حتماً وعلى الدوام، في المأكول، والملبس، والسلوك، وفي كل شيء»^(٩٥)؛ أما ريتشاردسون نفسه - والذي كان مسؤولاً في بامبلا عن أول استخدام لكلمة indelicacy^(٩٦) * - فقد كان مصلحاً معترفاً به في هذا المجال: كتب إلى الأنسة هاي مور يقول: «إنني يسرور أخترل الرقة delicacy إلى مقياس»، وسرعان ما يصحح: «هل قلت أخترل؟ أما من إفراط في الكلمة؟»^(٩٧) وثمة مؤشر آخر في بامبلا على موقفه وذلك حين يعطي

* فظاظة، خشونة، عكس رقة.

السيد للبطلة بعض ملابس سيدتها الميتة، فترتك، وحين يقول: «لا تستع، باميل، لا تحسبي أنني لا أعرف أن الحاديات الجميلات- يجب أن يتعلمن أحذية ويلبسن جوارب»، تقول باميل: «ذهلت لهذا الكلام، وكان يمكنك بريشة أن تطرحني أرضاً» وفيما بعد حين يسمع أبواها بكلمات السيد «به الصريحة عن الجوارب» يخشيان الأسوأ^(٩٨).

تبدو هذه الحساسية اللقوية وكأنها ظاهرة جديدة. ولا شك أن لغة النساء والجماعات المختلطة تنزع إلى الاختلاف نوعاً ما عن لغة الرجال، لكن هذا الاختلاف لم يكن واضحاً إلى هذا الحد من قبل. ففي أواخر القرن السابع عشر بين جيرمي كولير أن «الشعراء يجعلون النساء يتكلمن ببناءة»^(٩٩)، وفي كتابه زهرة الرجال (١٦٩٥) أشار جورج غرانفيل ساخراً إلى أن حركة إصلاح هذه البناءة اللغوية جارية مجراها: ويحدث عن «معجم يعد كي يلائم لفتنا مع الجنس اللطيف، ويحذف الألفاظ غير اللائقة في مثل هذه الكلمات التي تبدأ وتنتهي على نحو فاحش»^(١٠٠).

أما تابو الصلات البيولوجية فلم يتمخ تماماً إلا بعد جيل لاحق: وقد لاحظ ما نديفيل أن «ذكر أي شيء يتعلق بلغز التكاثر بكلمات صريحة يعد جريمة لا تغتفر بين البشر رفيعي التهذيب»^(١٠١)؛ في حين الصق إدوارد يونغ بثاليسترز* البعيدة عن الصفات الأنثوية في أهجيته عن النساء (١٧٢٨) عدداً من الصفات الرديئة من بينها «أنها تجرؤ على تسمية ما تجرؤ الطبيعة على إيجاده»^(١٠٢). ولقد سرت هذه الحركة بسرعة، لدرجة أن The Tatler و The Spectator اعتبرتا في نهاية القرن غير مناسبتين للقارئات: فكلوردج، على الأقل، اعتقد أنهما تحتويان على كلمات «تغش، في أيامنا، آذان النساء وتغش حساسيتهن الأنثوية»^(١٠٣). كما رددت جين أوستن صدى تأكيد هذا في دير نورثينجره^(١٠٤).

لعب ريتشاردسون دوراً هاماً في تكييف اللغة مع السنة النسوية الجديدة. وقد ظهر بإعادة كتابته ترجمة إسترانغ لأعمال إيسوب** كواحد من أوائل مهذبي الكتب لدينا،^(١٠٥) كما تكشف رواياته عن اهتمام كبير بالآداب الاجتماعية في السنة اللغوية النسوية. فعندما تحبل باميل، مثلاً، تصمم لرؤيتها أن الليدي ديفرز «بخلقها المعهود»^(١٠٦) تذيب النبا؛ لكن الليدي ديفرز، بالطبع، واحدة من تلك «المقول السليطة، الخشوية» والتي هاجمها ريتشاردسون في «مقدمة الطبعة الثانية»^(١٠٧)؛ كما أنها رمز «للخلق» الفاسد سيء الصيت.

إن ما يمكن أن ندعوه نزع الصفات الجسدية decarnalization عن الدور النسوي المعلن والظاهري يوفر تفسيراً إضافياً لحقيقة أن الغزل في باميل كما في معظم الروايات يقضي إلى ارتفاع المنزلة الاجتماعية للبطلة وليس للبطل. ولعل القراء الذكور يفضلون رؤية البطل وهو يفوز بيد إحدى الليدات النبيلات، لكن هنية من التأمل تبين أن مثل هذه المسرة لا يمكن توفيرها للقراء بأي حال من الأحوال: إذا كانت الأدوار مقلوبة، لأن «المرأة، مهما تكن نبيلة المحتد، تحط من قدرها إذا تزوجت زواجاً وضعياً»^(١٠٨). وجهة النظر هذه هي التي كانت سائدة: الأمر الذي جعل رجلاً إنسانياً جداً مثل د.

* ملكة الأمازون التي فتنها شهرة الاسكندر الكبير فهبرت مملكته وسافرت إلى اليونان للقاءه.
** إيسوب (٦٢٠ - ٥٦٠ ق. م)؛ كاتب يوناني وضع عدداً من الحكايات على ألسنة الحيوان.

جونسون، مثلاً، يعتبر زواج المرأة ممن هو دونها منزلة بمثابة «انحراف»^(١٠٩) وسبب ذلك واضح: فالسيد ب يمكنه أن ينساق وراء نزولته ويتزوج ممن هي دونه منزلة لأن الرجال يخصصون لأهوائهم الجنسية ؛ وهذه حقيقة لا تتكرر ولا سبيل لمعالجتها ؛ أما فعل ذلك بين النساء فيعني فقدانهن لمناعاتهن حيال الشعور الجنسي، هذه المناعة التي هي إحدى الثوابت المحددة لدى بطلات القصص الإنجليزى بدءاً من بامبلا وحتى العترة الأخيرة، وكان انهيارها وفقدانها المفاجئ يعد بمثابة سمة مروعة وفظيعة في رواية للقرن الثامن عشر.

(٦)

إذا، كانت قد تقدّمت تقدّماً كبيراً في زمن ريتشاردسون تغيرات هامة ومعقدة كثيرة في طرق تكيف كلا الجنسين مع أدوارهما ولقد كان لهذه التغيرات شأنها الجوهري الهام، إذ إنها أعلنت قيام ما هو أساساً مفهوم للغزل، والزواج، والدور النسوي، أحرز انتشاراً عظيماً في القرنين الأخيرين. أما سبب اهتمامنا هنا بهذه التغيرات فهو من طبيعة أدبية مباشرة: وهو متأت من أن هذه التغيرات الاجتماعية والسيكولوجية تفسّر اثنين من أعظم الخصائص التي طرحها بامبلا: وحدتها الشكلية، وجمعها الحاص لكل من النقاء والفساد الأخلاقيين.

واضحاً نصب عينيه الرواية القصيرة، عرّف د. جونسون «الرواية» بأنها «حكاية قصيرة، عن الحب عموماً» وعندما ظهرت بامبلا سميت «رواية مسهبة»^(١١٠)، لأن موضوعها هو أساساً الإيزود الغرامي المفرد الذي اعتادت الروايات القصيرة السابقة على تناوله، لكن معالجته كانت تتم بمقياس قريب جداً من مقياس الرومانس.

ويمكن أيضاً الصلة المباشرة بين هذا التغير في المقياس والأهمية الهائلة التي أضفها ريتشاردسون على الأخلاقية الجنسية بالمقابلة بينه وبين ديفو: فاللقاءات الجنسية في روايات ديفو، سواء تمت في إطار الزواج أو خارجه، تعالج باعتبارها إيزودات صغرى ضمن السياق الأوسع للسعي خلف الأمن الاقتصادي، فصول فلاندرز «تتخذ مرةً بذلك الزيف المدعو حباً»^(١١١)، لكن ذلك هو البدء، وليس المنتهى ؛ أما الكولونيل چاك فيأخذ على زوجته المخلصة ماغي «انزلاقها أيام صباها» لكن ذلك «ليس له سوى أهمية ضئيلة بالنسبة له على كل حال»^(١١٢).

أما في بامبلا فلا يمكن تصوّر مثل هذا الارتجال، ففي هذا العالم، وكما يقول هنري برونك:

لا فكاك للمرأة من خطيئتها

وجراح الشرف أبداً لا تندمل.^(١١٣)

وبالطبع، فإن السيد «ب» يعتبر قبول بامبلا بمثل هذا الرأي بمثابة دليل على أن «رأسها انقلب

بالرومانسيات وما شابهها من هراء مخيف، لكنه محطى، فالعفة المثالية لدى بطلات الرومانس كانت قد اندمجت بصورة كاملة تماماً مع النظرة الأخلاقية العامة؛ وكانت بامبلا قد قرأت في مصادر أدبية شائعة تماماً «أن الرجل كثيراً ما يخجل من محاولاته الشريرة. إذا ما صدّ ورفض»، وصادف ذلك «قبل ليلة أو ليلتين» من صرخة الحرب التي أطلقتها. «قد لا أبقى على قيد الحياة، في تلك اللحظة، اللحظة الحاسمة التي أنقذ فيها طهارتي!» ولعلها قرأت ذلك، أيضاً، في أحد كتب السلوك، مع أننا لا نجد في هذه الفترة مصدراً محدداً تدين له بامبلا في معرفتها أن «ملايين الذهب لا تشتري لحظة سعادة واحدة من التأمل في الحياة الماضية المبددة على نحو سيء» (١١٤).

أما بطلات ديغو فلا يترددن حتى أمام ثمن أقل من خمسمائة جنيه التي يقدمها السيد «ب» لبامبلا؛ ومن هنا نقول إن الرواية ولدت لأن بامبلا تبذل مقاومة ملحمة تجاه «مصير أسوأ من الموت»، وكثيراً ما ظهرت في تاريخ القصة اللاحق هذه المغالاة التي تستخدم التورية وبصورة لها دلالتها.

ليس هنالك، بالطبع، أي شيء جديد في أن تعتبر البطلة عفتها القيمة الأسمى؛ لكن الجديد هو أن ريتشاردسون خصّ بنتاً خادمة بمثل هذه الدوافع؛ ففي حين اعتاد الرومانس على تمجيد العفة النسوية، نزعّت أشكال القصة الأخرى التي تناولت شخصيات ذات أصول اجتماعية وضعية إلى تبين وجهة نظر معاكسة. وهذا المنظور التاريخي والأدبي هو الذي يوضح أهمية بامبلا: فرواية ريتشاردسون هذه تمثل أول جمع كامل لتقليدين قصصين سابقين متناقضين؛ فهي تجمع دوافع «سامية» و«وضعية» والأهم من ذلك أنها تصور الصراع بينهما.

وهكذا دشّن ريتشاردسون افتراق الرواية الجذري عن الـ *Stiltrennung* (العزل في الأساليب تبعاً للوضع الطبقي لموضوع البحث) في مجال حاسم هو مجال العلاقات الجنسية. ليس ذلك وحسب، بل ألغى أيضاً الفصل بين «الحياة السامية» و«الحياة الوضعية» - الوجه الطبقي للعزل بين الأساليب، وللسبب ذاته. فقد رأينا سابقاً أن الطبقة الوسطى قدّمت الدعم الأساسي لحركة الإصلاح الأخلاقي، وقد عزّزت هذه الطبقة رؤيتها كجماعة بدعوى مفادها أن الأرفع منزلة هم الأدنى أخلاقاً. وبالطبع فإن هذه هي الحال في بامبلا - المالك الماكن مقابل الخادمة البسيطة لكن الفاضلة - الأمر الذي يضيف على القصة دلالة أوسع بكثير مما تضيفه القضايا الفردية المحددة التي هي موضع نزاع بين الشخصيتين الرئيسيتين.

إن هذا الإدخال للصراع الطبقي هو سمة نموذجية من سمات الرواية عموماً؛ فمع أن طرازها الأدبي محدّد تماماً، إلا أنها تحقق شمولية المعنى بجعل أفعالها الفردية وشخصياتها تمثل قضايا اجتماعية واسعة. أما حيكات ديغو فليست على نحو يتيح للعلاقات بين شخصياتها أن تمضي بعيداً في تطوير هذا النمط من الدلالة، في حين تسهل بساطة الفعل الشديدة في بامبلا للصراعات بين بامبلا والسيد «ب» أن تعكس صراعات معاصرة أوسع بين طبقتين وطريقتيهما في الحياة.

إن انتصار سمة الطبقة الوسطى المتعلقة بالأخلاقيات الجنسية يجلب معه، لا عرض السيد «ب» الزواج على بامبلا وحسب، بل وإعادة تثقيفه الكاملة بالمواقف المتنامية في الجنس والزواج، وهذه في الأساس مسألة قيم شخصية ذاتية، وتكييفها وضبطها ينطويان على ثورة تقدمية في الرواية التي تعنى بالحيوات الداخلية للشخصيات الرئيسية، وهي ثورة تتواصل إلى أن يكتمل اعتلاء وتحول البطل بحيث يصبح «بيوريتانيا» (١١٥)

وهكذا تكون العلاقة بين بامبلا والسيد «ب» قابلة لأن تطور محتوى أكثر غنى ميكولوجياً وأخلاقياً من محتوى العلاقة بين العشاق التقليديين في الرومانس. فالحواجر التي تفصل بينهما والتي يتم تخطيطها ليست حواجز خارجية أو مصطنعة بل داخلية وواقعية، ولهذا السبب، متراكباً مع أن هذه الحواجز قائمة على الاختلاف في رؤيتهما للطبقتين، نجد أن الحوار بين العاشقين ليس تمريناً تقليدياً في البلاغة المنمقة، كما هو الحال في الرومانس، بل سبر للقوى التي جعلتهما ماهما عليه.

أما المأثرة الأخرى الهامة جداً في بناء بامبلا فتتعلق مباشرة بكل من السنة الجنسية البيوريتانية لدى الطبقة الوسطى والفارق العظيم بينها وبين الحب الغزلي.

لقد فصل الحب الغزلي الأدوار الجنسية بطريقة مشابهة- الذكر الشهواني هائم بالطهر الإلهي للأثني، والتعارض مطلق بين الدورين. نظرياً على الأقل؛ لأن الليدي إذا ما استسلمت لأهواء عاشقها فإن ذلك يعنى انتهاكاً تاماً للعرف. أما البيوريتانية فقد بنت جسراً بين العرف والواقع الاجتماعي، وذلك بإضافتها معنى واسعاً روحياً واجتماعياً على الزواج. وهو جسر لم يكن بناؤه سهلاً أبداً، لأن الدور النسوي في الغزل، كما بين ريتشاردسون في مقالته الشهيرة التي نشرها في *The Rambler* عام ١٧٥١ جعل من غير الأخلاقي بل ومن الحمق والخرافة بالنسبة للبنت أن تتيح لنفسها الشعور بمشاعر الحب تجاه مريدها قبل أن يطلب يدها للزواج فعلاً^(١١٦) وعلى أية حال، فإن الصعوبة الشديدة والانقلاب المفاجئ في موقف الليدي المعنية زود ريتشاردسون بمصدر حيوي للحبكة، إذ مكّنه من أن يحجب عنا أية فكرة عن مشاعر بامبلا الحقيقية تجاه السيد ب إلى أن تأتي أزمة الفعل * *crisis in the action*.

فعندما تترك بامبلا السيد ب لتعود إلى والديها يبدو كأن كل شيء قد انتهى بينهما تماماً؛ لكن الحركة المعاكسة تبدأ في الحال. فمن جهة أولى، تدهش بامبلا لاكتشافها «شيئاً غريباً جداً... وغير متوقع أبداً» في مشاعرها بحيث تتساءل إن لم تكن حزينة لمخاطرة بيته^(١١٧)؛ ومن جهة أخرى، فإن المشاعر العميقة للسيد «ب»، كما اتضحت في رسالته الوداعية، تكشف أنه ليس مجرد قالب لوزير النساء الماجن وإنما رجل قد يصبح ذا مقاصد شريفة، ويمكن تماماً أن يكون الزوج المناسب لبامبلا. وهذا الانفضاح المفاجئ للتباين بين المواقف التقليدية والمواقف الواقعية لدى العاشقين يمكن ريتشاردسون من رسم علاقتهما في حبكة من النمط الذي اعتبره أرسطو النمط الأفضل، حيث نجد فعلاً معقداً يتساق في الإخفاء والإفصاح. وفي الحقيقة، إن المواقف الاجتماعية والأخلاقية الواقعية في ذلك العهد هي التي مكّنت من الحل الدرامي للحبكة في بامبلا، وذلك انطلاقاً من أحداث هذه المواقف تبايناً غير مسبوق بين الأدوار المتعارف عليها لدى الجنسين والدلالة الحقيقية لما يوحي به القلب

وهذا الصراع بين المواقف المعلنة والمواقف المضمرّة هو واحد من الصراعات التي اهتمت بها الرواية عموماً وإلى حد بعيد، وهو ملائم للتصوير فعلاً. لكن يبقى هنالك شك كبير، على أية حال، يتعلق بمدى إدراك ريتشاردسون للتناقض المتضمن في الدور النسوي، وبكيفية تفسيرنا للسرد الذي جسّد هذا التناقض.

* نسي الأرملة هنا تلك المرحلة من العمل القصصي أو المسرحي التي تضارب فيها العوامل المتعارضة أشد ما يكون التضارب

لقد خضعت بامبلا على الدوام، وكما هو معروف، لقراءات متعارضة جداً: فبعد صدورها مباشرة سجل أحد مؤلفي الكراريس مجهول الاسم أنه كان هنالك، «حزبان مختلفان الباميليون واللاباميليون، وخاصة بين الليدات»، وقد اختلف هذان الحزبان «على ما إذا كانت العذراء الشابة مثلاً يحتذى به من قبل الليدات... أم... بتأ مخادعة منافقة... تجيد إيقاع الرجال في حبالها»^(١١٨). أما فيلدنغ، في روايته الشهيرة شامبلا، فقد اعتبر بطلته ريتشاردسون منافقة مكشوفة نشرها البارع لأحاييل الدور النسوي من الإيقاع بمغفل غني والزواج منه، مع أن طهارتها لاتعدو في الواقع الادعاء الشعبي التقليدي الذي أشارت إليه السيدة لوكريشيا جيرفيز حين تحدثت عن الحاجة إلى تجنب «ما ندعوه نحن النساء بالبناءء، حين نكون في حصرة آخرين»^(١١٩).

إن فيلدنغ يلفت الانتباه إلى التباس هام في بامبلا، لكن النقاد اللاحقين عندما أشاروا إلى واجب الاختيار بين تفسير فيلدنغ وتفسير ريتشاردسون أغفلوا دون شك إمكانية أن لا يكون الالتباس ناشئاً بالضرورة من نفاق بامبلا الواعي، إذ أنه متضمن في السنت النسوية التي تتصرف بامبلا انطلاقاً منها. فمن الواضح، على سبيل المثال، أن تشديد السنت الهائل على التفريق بين الجنسين في المسلك والملبس هو عرضة لنقد مماثل تماماً لذلك الذي وجه فيلدنغ إلى بامبلا. ذلك أن «الاحتشام» كما يقول برناردشو «هو مؤامرة البذاءة الصامتة»، واهتمام أخلاقي القرن الثامن عشر بالطهر النسوي لا يوحى للمخيلة إلا أن تكون مستعدة تماماً لتلوين كل شيء بدلالات حسية غير طاهرة أو نقية.

تحدث سارة فيلدنغ في أوفيليا (١٧٦٠) عن اعتقاد السيد داركنز أن على النبت ألا تضع عينها على طفل ليس من جنسها^(١٢٠)، لكن الذرائع الفاسدة لهذا الموقف تنهاوى حين نتذكر أن الليدي وشفورت الفاسقة في عمل كونفريز طريق العالم تباغت بأنها لاتسمح لابنتها الصغيرة باللعب مع الصبيان الصغار^(١٢١). ويمكننا، بصورة مماثلة أن نفسر حملة أديسون في The Guardian^(١٢٢) ضد الأثداء العارية بأن نتذكر أن ما كشف الشبق الفاسد لدى طرطوف* هو رميه المنشقة فوق نهدي دورين^(١٢٣)، وأن ما كشف الشبق لدى بردجيت أول ورثي هو احتجاجها العنيف على ملابس الأحد الموحية لبنات المزارعين^(١٢٤). ولاشك أن عقل ريتشاردسون كان مسكوناً بالجنس على هذا النحو، الأمر الذي يمكن أن نراه في بعض آرائه الخاصة عن الاحتشام الجنسي. ففي رسائل حميمية، مثلاً، نراه يكتب متخذاً دور العم، فيعيب على ابنة أخيه «مظهرها الرجولي» قائلاً: «إن أشد ما يفيظني... هو رداء الفروسية الجديد لديك، هذا الرداء المفرط في طرازه، لدرجة أن المرء لا يستطيع بسهولة تمييز جنسك وأنت ترتدينه. فأت لاتبدلين فيه مثل بنت محتشمة، ولا مثل صبي مقبول»^(١٢٥).

إن التضمينات المتجاذبة وجدانياً ambivalent الموجودة في الاهتمام الواضح بالاحتشام النسوي تكشف ذاتها بنفس القوة في حالة بطلته ريتشاردسون. ومن المفري، مثلاً، أن نفس اهتمامها الدائم بحشمة الملابس بالرجوع إلى وجهة نظر الدكتور جورجني النصير النافذ للسنت النسوية الجديدة. ففي مؤلفه وصية أب لبناته (١٧٧٤) اختتم تحذيراته ضد «التعري» بجملة ما كياقيللية تقول: «إن أجمل نهد في الدنيا لا يرقى إلى جمال ما يصوغ الخيال»^(١٢٦). وإذا كان الأمر على هذا النحو، فلاشك أن السيد «ب» يجد الممانعة

* بطل مسرحية شهيرة لموليير تحمل الاسم ذاته.

الفاضلة التي تبديها باميلا أكثر إثارة من أي استسلام محتمل، ولذا فإنه يدفع ضريبة إجبارية لفعالية الدور النسوي الجديد في إنجاز غايته النهائية.

لكن ذلك لا يبرر لنا، على أية حال، أن نفترض أن باميلا ليست محتشمة إلا لأنها تريد الإيقاع بالسيد ب كما يرى فيلدنغ في تفسيره للرواية. ومن الأفضل دون شك أن نعدّها بمثابة بنت حقيقة أفعالها هي نتيجة لتعقيدات وضعها ولتفاعيل الدور النسوي الواعية واللاواعية. وقد أشار ستيل إلى أن كلاً من المحتشمة والمفناج متشابهتان في أنهما تمهيدان السبيل أمام «تمييز الجنس في كل ما تفكران به، وتقولانه، وتفعلانه»^(١٢٧)؛ أي أن السنته المتحكّمة بولاء باميلا ومبدعها هي ذاتها مفتوحة لأي من التفسيرين. وبالمثل، ومع أن قبول باميلا بالسيد ب زوجاً لها يدلّ على أنها اعتبرت عروضه الأولى أقلّ شناعة مما اعترفت به صراحة، فإن من الممكن تفسير هذه الثغرة تماماً بأنها نتيجة زيف السنته المعلنّة، أكثر منها نتيجة شخصيتها ذاتها. فإذا أدنا باميلا على مثل هذه الانحرافات عن جادة الصدق والصراحة المطلقين في الغزل، يجب ألا ننسى كم هي كبيرة تلك التهمة التي تمّ توجيهها ضد آخرين في ظروف مماثلة، سواء في عصر باميلا أو في عصرنا.

وموقف ريتشاردسون الخاص، مثل موقف بطلته، يصعب تحديده، فهو على التناوب إما مفتون بالمحاولات السابقة للسيد ب أو نافر منها، كما أن احتجاجاته الأخلاقية غير مقنعة تماماً. أما كفنان، فإن ريتشاردسون يبدو مدركاً لكلا وجهتي النظر المتعلقتين بأخلاقية باميلا الجنسية أكثر مما يعتقد عموماً، وذلك رغم تنصّله الضمني من الموقف النقيض بجعله السيدة جيوكس البغيضة ناطقة صريحة باسم الموقف الأول. على سبيل المثال، عندما تقول باميلا إن «تجريد بنت من فضيلتها أسوأ من ذبحها» تجيب السيدة جيوكس بنوع من الإبهام المرتكز على سابقة شهيرة، دون شك، رغم أنه يبحث على الأسى: «ولماذا؟ يلغابة كلامك! ألم يوجد الجسدان من أجل بعضهما بعضاً؟ أليس طبعياً أن يحبّ الجنتلمان امرأة جميلة؟ وافترضني أنه نال وطره منها، أهذا أسوأ من الذبح؟» ومن هنا، فإن تعليق فيلدنغ في تصديره لروايته شاميلا هو تعليق في محله؛ وكذلك، ردود السيدة جيوكس المزورة على باميلا^(١٢٨).

إذاً، إن ريتشاردسون كروائي، موضوعي إلى حد بعيد؛ أما كأخلاقي واع فمن الواضح أنه في صفّ باميلا تماماً، ومن هنا تنبثق معظم الاعتراضات الجدّية على روايته. فعنوانها الفرعي «جزاء الفضيلة» يلفت الانتباه إلى مافي نسيج الرواية الأخلاقي من سوقية لا تسكين؛ ومن الواضح دون شك أن باميلا ليست عفيفة أبداً إلا بالمعنى التقني تماماً والذي هو ضئيل الأهمية بالنسبة للمنظور الأخلاقي، ولقد وقع فيلدنغ مصادفة على الخلل الأخلاقي الأساسي في القصة حين ساق على لسان شاميلا قولها: «لقد فكّرت مرة بجمع ثروة صغيرة من خلال جسدي، وأنا الآن عازمة على جمع ثروة عظيمة من خلال فضيلتي»^(١٢٩). أما الهداية المتبججة لدى السيد ب فمن الصعب أن نرى فيها أكثر من وعد، فكما يقول مانديفيل، «ليس بخاتل للأبطال»* أبداً، من يشترط أن يفوز بلحم الطريدة^(١٣٠).

ومانديفيل هذا كان يرغبه وإرادته العميل الاستغوازي للأوعي البرجوازي، فقد عقد العزم على لفت الأنظار إلى كل التعقيدات في الأخلاقية المعلنّة التي قرّر كل من أديسون وريتشاردسون تجاهلها؛

* خاتل الأبطال: deer - stalker: من يصطاد الأبطال بالانسلال إليها دون أن تحسّ به.

وبدلاً من تشبيهه الساحر إلى أي مدى بالغ الاتساع كانت المشاكل الناشئة عن معالجة ريتشاردسون للزواج سمات أساسية مميزة في الثقافة الغربية ككل. وإذا تابعنا مقارنة باميلام ترويلوس وكريسيد لتشوسر أو مع روميو وجولييت لشكسبير يتضح تماماً أن عمل ريتشاردسون يتركز بصورة أكثر تحديداً على العلاقة الجنسية بالذات، مع أنه أكثر احتشاماً في لغته ومواقفه المعلنة ولقد كان لهذا الجمع تيار واسع جداً في القصص منذ ذلك الوقت، بل وامتد حتى إلى السينما. ففي السينما الهوليوودية، كما في نمط القصص الشعبي الذي بدأه ريتشاردسون، نجد رعاية بيوريتانية غير مسبقة في صرامتها ودقتها مرتبطة مع شكل من الفن فريد تاريخياً في تركيزه على إثارة الرغبات الجنسية: أما الزواج في هذا الفن فيصير باعتباره *al-dus exmachina** الأخلاقي الذي «تحوّل إلى اسفنجة، تزيل بمسحة واحدة لطخة الإثم»^(١٣١)، كما قال جيمس فورديس في معرض حديثه عن الزواج في الكوميديا.

ولنحتمل أن سبب هذه ازدواجية - في عصر ريتشاردسون كما في عصرنا - هو أن الموضوع المحاط بالتأثير يكون دوماً مؤشراً إلى ما يهتم به المجتمع المحرم أعظم اهتمام. فكل القوى التي اجتمعت كي تشدد التحريم على النشاط الجنسي خارج الزواج، نزعته عملياً إلى زيادة أهمية الجنس في اللوحة الإجمالية للحياة البشرية. ولقد أشار ناقد عاصر ريتشاردسون، أطلق على نفسه اسم «عاشق الفضيلة»، وقدم: بعض الملاحظات النقدية على سير تشارلز غرانديسون، كلاريسا، وباميللا (١٧٥٤)، إلى أن هذه القوى فعلت فعلها لدى ريتشاردسون. فقد ربط هذا الناقد حقيقة أن «الحب، الحب الأبدي، هو الموضوع، وهو الفكرة الرئيسية في كل كتابات ريتشاردسون» مع إبراز ريتشاردسون الهائل لما أسماه «العفة الماكرة» التي يثير ريتشاردسون وبطلانه هياحاً وجلباً حولها، والتي يمكن، باعتقاده، مقارنتها وعلى سحر ملائم مع عفة النساء في اليونان القديمة. ومع ذلك، فإن هذا الناقد ظل متحيراً في فهم سبب اعتقاد عدد كبير جداً من «الكتاب الكبار» أن من الضروري استخدام «كل فنهم وفصاحتهم لتذكير الشعب دوماً أنه مؤلف من جنسين مختلفين»، في حين يمكن الاتكال «على الطبيعة الحكيمة» ودون أي عون في «منع العالم من السير إلى النهاية»^(١٣٢). وتفسير ذلك، بالطبع، هو أن كتب غرائز «الطبيعة الحكيمة»، متراكباً مع الإخفاء المتزايد لما تدعوه ثقافتنا، بموارة فصيحة، «حقائق الحياة»، يولد لدى الجمهور حاجات يجب إشباعها. وأن واحدة من الوظائف الرئيسية للرواية منذ ريتشاردسون هي أن تؤدي نوعاً من الطقس القصصي الذي يفضي إلى اللغز الأساسي في مجتمعها.

دون مثل هذه الافتراضات لا يمكن لنا أن نفهم سياق الرواية اللاحق، ولا المفارقة الواضحة في أن ريتشاردسون قائد حملة الإصلاح الجنسي العنيفة، والمدو البارز للحب بوجهيه الرومانسي والجسدي، ميز دخوله تاريخ الأدب برواية قدمت وصفاً لعلاقة غرامية واحدة أكثر تفصيلاً من كل ما أنتج قبله. ويبدو أن الخاصيتين المتعارضتين في رؤية ريتشاردسون، أي بيوريتانيته وشبهه، هما نتاج للقوى ذاتها، وهو الأمر الذي يفسر سبب ترابط مفاصل هذه القوى على نحو معقد يصعب حله. كما أن التعقيدات الناجمة عن تحايل هذه القوى هي المسؤولة إلى حد بعيد عن فرادة الخصائص الأدبية التي أدخلتها باميللا إلى القصص: فقد جعلت من الممكن عرض العلاقة الشخصية عرضاً مفصلاً وإغناؤها بسلسلة من التقابلات الواضحة بين المثالي والواقعي، الظاهر والحقوقي، والروحي والجسدي، الواعي واللاوعي. ولكن إذا كانت الالتباسات

* باللاتينية في النص الأصلي: الحل السحري

الكامنة في السُّنة الجنسية قد ساعدت ريتشاردسون علي كتابة أول رواية حقيقية، فإنها في الوقت ذاته تأمرت لتخلق شيئاً جديداً ونبوئياً بمعنى مغاير تماماً ؛ أقصد، عملاً أطراه الوعّاظ ومن ثم هاجمونه باعتباره عملاً إباحياً، وعملاً أمتع جمهور القراء بهجعه «سحر الوعظ» إلى «فتنة التعري».

- De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales in *Œuvres complètes* (Paris, 1820), IV, 215 - 17. (١١)
- BK IV, n. i. (١٢)
- The Mind and Society, Trans. Livingstone (New York, 1935), ii, P. 112 gbutsee translator's note i to P. 1396. (١٣)
- See F. Carl Riedel, *Crime and Punishment in the Old French Romances* (New York, 1938), PP. 42, 101. (١٤)
- L'Amour et l'Occident (Paris, 1939), P. 2 (١٥)
- cit. Joseph Hone, *Life of George Moore* (London, 1936), P. 373. (١٦)
- Foreword, *The First Lady Chatterley* (New York, 1944). (١٧)
- 'L, *Espirit des lois*, Bk xxlii, Ch. 8. I am much indebted to the late Daniel Mornet for allowing me to read his notes towards a study of "Le Mariage au 17 et 18e siècle". (١٨)
- Thomas Salmon, *Critical, Essay Concerning Marriage*, 1724, P. 263. (١٩)
- Letters and Works, ii, P. 285. (٢٠)
- Introduction, *African Systems of Kinship and Marriage*, ed. Radcliffe - Brown and Farde (London, 1950, PP. 4 - 5, 43 - 6, 60 - 3. (٢١)
- "La Famille conjugale", *Revue philosophique*, xci (1921), PP. 1 -14 (٢٢)
- See Talcott Parsons, "The Kinship System of the United States", *Essays in Sociological Theory Pure and Applied* (Glencoe, 1949), p241. (٢٣)
- See L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson* (London, 1937), PP. 112 - 17 (٢٤)
- See T. P. R. Laslett's Introduction to *Filmer's Patriarcha* (Oxford, 1949), especially PP. 24 - 8, 38-41 ; I also owe much to personal discussions with him on these issues. (٢٥)
- Two Treatises of Government, (1690), "Essay concerning Civil Government", Sect. 55. (٢٦)
- P. 174. (٢٧)
- Roxana, ed. Aitken (London, 1902), i, PP. 167 - 8, 58, 189 (٢٨)
- Alice Clark, *Working life of Women in the Seventeenth Century* (London, 1919), PP. 235, 296. (٢٩)
- Works, 1770, i, P. 268. See also Tatler, No. 199 (1710), and H. J. Habakkuk, "Marriage settlements in the Eighteenth Century", *Transactions of the Royal Historical Society*, 4 h ser., XXX ii (1950), PP. 15 - 30. (٣٠)
- I, P. 65. (٣١)
- J. H. Whiteley, *Wesley's England* (London, 1938), P. 300. (٣٢)

- Everyman Edition , P. 279. (23)
- See Marshall, English Poor, PP. 207 - 24. (24)
- Ch. 12 (25)
- See Lowther Clarke, Eighteenth Century Piety (London, 1944), P. 16 (26)
- See David Hume, "On The Populousness of Ancient Nations", Essays and Tréatisses (Edinburgh, 1817), I, 381. (27)
- John H. Hutchins, Jonas Hanway (London, 1940), P. 150. (28)
- cit Myra Reynolds, The Learned Lady in England, 1650 - 1760 (Boston, 1920), P. 318. (29)
- See Lee, Defoe, ii, PP. 7, 143 - 4 ' III PP, 125 - 8, 323 - 5. (30)
- See R. P. Utter and G. B. Needham, Pamela's Daughters (London , 1937), P. 217. I am much indebted to this Work, and to G. B. Needham's doctoral dissertaion, "The Old Maid in the Life and Fiction of Eighteenth - Century England" (Berkeley, 1938). (31)
- Essay on the Art of Ingenuously tormenting, 1753, P. 38. (32)
- cit. Pamela's Daughters, P. 229 (33)
- Clarissa, Everyman Edition, i, P. 62. (34)
- Grandison (London, 1812), IV, P. 155. (35)
- Letters and Works, II, P. 291. (36)
- See E. A. J. Johnson, Predecessors of Adam Smith (London, 1937,) P. 253. (37)
- Edmund S. Morgan, The Puritan Family (Boston, 1944), P. 86. (38)
- Grandison, II, P. 11. (39)
- Grandison, II, P. 330. (40)
- J. B. Botsford, English Society in the Eighteenth Century.. (New york 1924), P. 280. (41)
- See Goldsmith, "Essay on Female Warriors" (Miscellaneous Works, ed. Prior, New York, 1857, I. P. 254). (42)
- Although See A. O. Aldridge, "Polygamy in Early Fiction..." PMLA. Lxv (1950), PP. 464-72. (43)
- See A. O. Aldridge, "Polygamy and Deism" JEGP, XLVIII (1949), PP. 343 -60. (44)
- See, for example, David Hume's essay "Of polygamy and Divorces". (45)
- See James Bonar, Theories of Population from Raleigh to Arthur Young (New York, P. 77. (46)
- 2nd ed., 1739, P. viii (47)
- Everyman Edition, II, PP. 296 - 339. (48)
- Clarissa, III, PP. 180 - 4. (49)
- Letters and Works, II, P. 200. (50)
- Charles Knight, Popular History of England (London, 1856 - 62), VI, P. 194. (51)
- See Philip C. Yorke, Life and Correspondence of Philip Yorke, Earl of Hardwick (Chicago, 1913), II, PP. 58ff., PP. 72ff., PP. 134ff., PP. 418ff. PP. 469ff. (52)
- See Alan D. McKillop, "The Mock Marriage Device in Pamela", PL,XXVI (1947), PP. 285 - 8. (53)
- See M. M Merrick, Marriage a Divine Institution, 1754, and references given in- notes 57, 60., 62. (54)
- Chilton Latham Powell, English Domestic Relations, 1487 - 1653 Wew York, (55)

- 1917), PP. 44-51.
- See Cobbett, *Parliamentary History* (London, 1803), XV, PP. 24-31. (56)
- Citizen of the World*, Letters 72, 114. (57)
- Letters, ed. Toynbee, III, P. 160 (42 May 1753). (58)
- From a letter to Hardwick, 6 June 1753 (B. M. Add. MSS. 35592, FF 65-6). For Robinson's relations with Richardson, See Austin Dobson in *Samuel Richardson* (London, 1902), P. 170. (59)
- Everyman Edition*, I, P. 253. (60)
- VI, PP. 307-8, PP. 354-65. (61)
- Letters and Works*, II, P. 289. (62)
- See Reynolds, *Learned Lady*, PP. 400-19. (63)
- Letter 12. (64)
- Cit. McKillop, *Richardson*, P. 62. (65)
- ibid. P. 189. (66)
- Correspondence*, IV, P. 233 ; V, P. 265. (67)
- Cit. C. L. Thomson, *Samuel Richardson* (London, 1900), P. 93 (68)
- cit. McKillop, *Richardson*, P. 67. (69)
- Letter 12. (70)
- Cit. McKillop, P. 277. (71)
- William and Malleville Haller, "The Puritan Art of Love", *HLL*, v 1942 P. 265. (72)
- G. May, *The Social Control of Sex Expression* (London, 1930), P. 152. See also L. (73)
- L. Shucking, *Die Familie im Puritanismus* (Leipzig and Berlin, 1929), PP. 39-44, PP. 137-53.
- "Recollections" of Miss Reynolds, *Johnsonian Miscellanies*, ed. Hill. III, P. 285. (74)
- See, for example, Mrs Manley, *Power of Love...* 1720, P. 353 ; Anon. *Reasons against Coition*, 1732, P. 7 ; Ned Ward, *The London Spy* (1698-1709, London, 1927 ed.), P. 92. (75)
- III, P. 251. (76)
- II, PP 190-91. (77)
- Memoirs* (1748 ; London, 1928 ed), P. 103. (78)
- NO. 45. (79)
- See The anonymous. Pamphlet, Possibly by Francis Plumer, *A Candid Examination of the History of Sir Charles Grandison* ; 1754, P. 48. (80)
- Serious Call*, *Works* (Brockenhurst, 1892-3), iv, PP. 121-2. (81)
- P. 6. (82)
- See J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration* (New York, 1924), P. 169. (83)
- The Lover*, No. 2. (1714)). (84)
- Critical Essay Concerning Marriage*, P. 40. (85)
- Letters 89, 96, 97, 98. (86)
- II, P. 338. (87)
- Betsy Thoughtless*, I 1751, I, P. 50. (88)
- Prose Works* (London, 1907), XI, P. 119. (89)
- Mrs Delany, *Autobiography and Correspondence* ed. Woolsey (Boston, 1879), I. P. (90)

246.	
Correspondence, III, P. 188.	(91)
Grandison, I, P. 283, VII, P. 315.	(92)
Review, III (1706), No. 132.	(93)
London, 1935, p. 322.	(94)
Thraliana, I, P. 172.	(95)
Pamela's Daughters, P. 44.	(96)
Cit - McKillop, P. 196	(97)
I, PP. 8 - 9.	(98)
Short View, 3rd ed., 1698, P. 8.	(99)
Cit. John Harrington Smith, <i>The Gay Couple in Restoration Comedy</i> , (Cambridge, Mass., 1948)(, P. 165, n. 15.	(100)
Fable of The Bees, ed Kaye, I, P. 143.	(101)
Love of Fame, V, 1. 424.	(102)
Lectures and Notes on Shakespeare (London, 1885), P. 37.	(103)
Oxford, 1948 ed., P. 35.	(104)
See Katherine Hornbeak, "Richardson's Aesop", <i>Smith College Studies in Modern Language</i> , XIX (1938), P. 38.	(105)
As is Pointed out in Pamela's Daughters, P. 15.	(106)
1741, I, xxiv.	(107)
I, P. 389.	(108)
Boswell, <i>Life</i> , ed. Hill- Powell, II, PP. 328 - 9.	(109)
cit. George Sherburn, "The Restoration and Eighteenth Century", <i>A Literary History of England</i> , ed. Baugh (New York, 1948), P. 803.	(110)
I, P. 57.	(111)
Ed Aitken (London, 1902), II, P. 90.	(112)
Collection of Pieces, 1778, II, P. 45.	(113)
I, PP. 78, 31, 20, 169.	(114)
I, P. 391	(115)
No. 97 It was the most Popular of the <i>Ramblers</i> , according to Walter Graham (<i>English Literary Periodicals</i> , New York, 1930, P. 120).	(116)
I, P. 222.	(117)
<i>The Tablet, Or Picture of Real Life</i> , 1762, P. 14.	(118)
Letter VII.	(119)
II, P. 42.	(120)
Act V, sc. v.	(121)
No. 116 (1713)	(122)
<i>Tartuffe</i> , Act III, sc. ii.	(123)
<i>Tom Jones</i> , BkI, Ch. 8.	(124)
Letter 90.	(125)
1822 ed., P. 47.	(126)
cit. <i>Pamela's Daughters</i> , P. 64.	(127)
<i>Pamela</i> , I, PP. 95 - 6, 174.	(128)
<i>Shamela</i> , Letter 10.	(129)
Fable of the Bees, I, P. 161.	(130)
<i>Sermons to Young Women</i> , 1766, I, P. 156.	(131)
PP. 38, 35, 27 - 30, 39	(132)

الفصل السادس

التجربة الخصوصية والرواية

قد يكون آرون هيل واحداً من أشد الأعضاء حماساً في جوقة المصنفين لريتشاردسون، لكنه حين أعلن أن «قوة تمزق أوتار القلوب» قد ظهرت كي «تطلي بالذهب مافي الظلمة الدامسة لأدبنا من رعب»^(١) لم يكن يقترب إلا نوعاً من المغالاة البسيطة في الحماس الانفعالي الذي تمّ به تلقّي هامبلا وكلايها من قبل معظم معاصري ريتشاردسون سواء في إنجلترا أو في البلدان الأخرى^(٢). وكنا قد رأينا سابقاً أن واحداً من أسباب هذا الحماس هو مافي موضوعه من أشياء جعلته محبوباً لدى جمهور القارئات؛ أما القراء المذكور، إجمالاً، فيبدو أنهم استثمروا بالقدر ذاته تقريباً، الأمر الذي بدعونا إلى التماس تفسيرات وشروح أبعد.

إحدى وجهات النظر الشائعة تماماً كانت أن روايات ريتشاردسون أَرْضَتْ مافي عصره من نزعات عاطفية. و«العاطفة» بمعناها في القرن الثامن عشر كانت تعني إيماناً غير هويزي* بالخيرية المتأصلة لدى الإنسان، وقد كان لفعل الإيمان credo هذا لازمة الأدبية التي مفادها أن تصوير الخيرية التي ينطوي عليها الفعل الإنساني الخير أو الدموع السخية هو هدف جدير بالتناء. ولا شك أن في أعمال ريتشاردسون سمات «عاطفية» لها هذا المعنى فضلاً عن سمات أخرى لها المعنى الحديث، لكن الكلمة، مع ذلك، تبقى مضللة نوعاً ما عند تطبيقها سواء على رؤية ريتشاردسون الخاصة أم على الخصائص الأدبية المميزة لرواياته. فكما رأينا، كانت نظرية ريتشاردسون الأخلاقية متعارضة مع ذلك الافتتان بالحب والانطلاق الوجداني عمومًا، في حين عرض في ممارسته الروائية حقلًا من المشاعر أرحب بكثير مما يقتصر عليه في العادة الكتاب العاطفيون؛ الحقيقيون. وما يميز روايات ريتشاردسون ليس نوع الانفعال الوجداني ولا حتى مقداره، وإنما صدق عرضه؛ فقد تحدّث كثير من كتاب ذلك العهد عن «الدموع السخية»، بل وتحدّث ريتشاردسون أيضاً وبصورة أكثر أسى عما هو «شفاف وسريع اللب»^(٣)، لكنه جعل كل ذلك يتدفق ويفيض كما لم يستطع أي واحد آخر قبله.

كيف جعل ريتشاردسون كل ذلك يتدفق، وكيف ورّط قراءه بهذا العمق في عواطف شخصياته، هذا ما وصفه فرانسيز جيفري على نحو ملائم في *The Edinburgh Review* (١٨٠٤).

يتجنّب الكتاب الآخرون كل التفاصيل غير الضرورية أو المثيرة للعواطف... وبالتالي لا نتعرف

* أي ماركس لما يقول به هويز، في كتابه «الويلات» خاصة، من حرب الإنسان ضد أخيه الإنسان ..

على شخصيات أعمالهم إلا بأرديتها الرسمية، وبما أننا لانراها أبداً إلا في تلك الظروف الحرجة، ولحظات الانفعال الشديد، التي هي نادرة الحدوث في الحياة الواقعية، فإننا لانتخدع بواقعيتها أبداً، ونفكر في أنها جميعاً بمثابة إيهام مبهر ومبالغ فيه: ونحن نقوم مع مثل هؤلاء المؤلفين بزيارة حُدود موعدها مسبقاً فلانرى أونسبح إلا ما نعرف أنه أعدّ لاستقبالنا. أما مع ريتشاردسون، فنحن ننسل، خفية، إلى عزلة شخصياته، وخصوصياتها المنزلية، فنسمع ونرى كل ما يقال ويفعل بينها، سواء كان مهماً أم لا، وسواء أَرْضى فضولنا أم لم يرضه. ولذا، فإننا نتعاطف مع الشخصيات من النوع الأول كما نتعاطف مع الملوك ورجال الدولة في التاريخ، الذين لا نملك عن ظروفهم كأفراد سوى تصور محدود تماماً. بينما نشعر تجاه شخصيات النوع الثاني كما نشعر تجاه أصدقائنا الخصوصيين ومعارفنا الشخصيين الذين نعرف وضعهم كاملاً. وإذا ما استثنينا ديفو، فإنني أعتقد أن ريتشاردسون ليس له مثيل في هذا الفن على امتداد تاريخ الأدب^(٤).

كما قد أشرنا في الفصل الأول إلى بعض مقومات المنهج السردى الذي يصفه جيفري هنا- وذلك حين نتحدثنا عن المقياس الزمنى المتميز بدقة كبيرة، والموقف غير الانتقائي فيما يتعلق بما يتوجب قوله للقارئ، واللذين يميزان واقعية ريتشاردسون الشكلية. لكن هذه الغزارة اللانتهائية في العرض لا تفسر وحدها كيف يمكننا ريتشاردسون من الانسلاخ «خفية»، إلى عزلة شخصياته وخصوصياتها المنزلية؛ وعليها أن نأخذ في الحسبان اتجاه سرده فضلاً عن مقياس هذا السرد. والاتجاه هو بالطبع نحو تصور الحياة المنزلية والتجربة الخصوصية للشخصيات المتضمنة تحت هذه الحياة؛ ذلك أن الاثنين يتسارقان معاً- ونحن ندخل إلى داخل عقولهم كما إلى داخل منازلهم.

إن إعادة توجيه المنظور السردى هذه هي قبل غيرها ما برأ ريتشاردسون مكانته التي يحتلها في التقليد الروائى. فهي، مثلاً، تميزه عن ديفو: فمع أن كلا الكاتبين، كما تقول السيدة باربولد، «كانا وصفاً في مرهفين.. متسمين بالتفصيل والدقة... إلا أن دقة ديفو أكثر استخداماً فيما يتعلق بالأشياء، بينما دقة ريتشاردسون أكثر استخداماً فيما يتعلق بالأشخاص والعواطف»^(٥). كما أن إعادة توجيه هذه إلى جانب تفصيلية عرضه تميزه عن أولئك الفرنسيين الذين ادّعوا أبوة الرواية الحديثة. وعندما يتساءل جورج سانتسبري «هل يوجد في أية رواية أخرى قبل بامبلا كائن بشري معقول وقابل للتصديق، بالدرجة ذاتها؟» فإن الجواب الوحيد هو «كلا»^(٦)، وبذلك لا بد أن يتوصل إلى أن بامبلا هي حقاً الرواية الأولى. مع أن الأدب الذي يسبقها اشتمل على كثير من الشخصيات المعقولة بالقدر ذاته والمشوّقة، لكننا لانعرف عن الأفكار والمشاعر اليومية لأي من هذه الشخصيات مثلما نعرف عن بامبلا بصورة حميمية ودقيقة.

نرى، ماهي القوى التي دفعت ريتشاردسون إلى توجيه القصص هذه الوجهة اللئيمية والباطنية؟ إن الأساس الشكلي لسرده- الرسالة- يشير إلى إحدى هذه القوى. فالرسائل الحميمية تتيح فرصة للتصريح عن مشاعر الكاتب الخصوصية بصورة أكثر صراحةً وفحشاً من الحديث الشفوي؛ ولقد كان الافتتان بمثل هذا التراسل منتشرًا جداً أيام ريتشاردسون، وهو نفسه مارسه وعزّزه.

وينطوي هذا الأساس الشكلي للسرد على افتراق هام جداً عن المنظور الأدبي التقليدي؛ فالقدماء، كما كتبت مدام دي ستايل «لم يفكروا أبداً في إعطاء قصصهم مثل هذا الشكل» لأن المنهج الرسائلي

«يفترض دائماً حضور العاطفة أكثر من الفعل»^(٧). ولذا، يمكن أن نعدّ طرلز ريتشاردسون السردى بمثابة انعكاس لتغيّر أشمل في النظرة - الانتقال من التوجّه الموضوعي، والاجتماعي، والمعلن السائد في العالم الكلاسيكي إلى التوجه الذاتي، والفرداني، والخصوصي في حياة وأدب مائتي السنة الماضية.

وهذا التغيّر معروف تماماً. وهو متضمن في مقارنة هيغل بين التراجيديا القديمة والحديثة، أو في ترقّ غوته وماتيو أرنولد إلى موضوعية الفن الإغريقي والروماني وتجوّده عمّا هو شخصي، باعتبار ذلك مناقضاً للذاتية المحمومة في أدبيهما الرومانسي؛ كما عبر ولترباتر في ماريوس الأبيقوري عن الجانب الأشدّ أهمية من وجهة نظرنا حين بيّن كيف كان القدماء «حريصين على أن يقدّموا لنا نظرة خاطئة إلى الذات الداخلية، وهي نظرة ضاعفت عملياً، وفي كثير من الحالات، تشويق معطياتهم الموضوعية»^(٨).

ولقد سبق لنا أن حددنا بعض الأسباب الأكثر أهمية لهذا الإلحاح الحديث المغاير تماماً. فالمسيحية عموماً، على سبيل المثال، كانت في الأساس نوعاً من الدين باطنياً وفردانياً، وقد بلغت مفاعيله أقصى شدتها لدى البيوريتانية، التي شدّت على النور الباطني الروحي؛ أما تأثير النظرة الفلسفية الجديدة في القرن السابع عشر على مافي الرواية من مقارنة ذاتية وتحليلية للشخصية فقد لفتت إليه الأنظار مدام دي ستابل: "Ce n'est même que depuis deux siècles que la philosophie s'est assez introduite en nous-mêmes pour que l'analyse de ce qu'on éprouve tiennent une si grande place dans les livres"^(٩) كما أنّ علمنة التفكير التي تراكمت مع الفلسفة الجديدة نحت المنحى ذاته، صار الإنسان مركز العالم، وأضحى الفرد هو المسؤل عن المقياس الأخلاقي والاجتماعي لقيمه.

وأخيراً، فإن نشوء الفردانية كانت له أهمية عظيمة فهي بإضعافها العلاقات الجمعية والتقليدية، عززت ليس فقط نوعية الحياة الذهنية المتمركزة على الذات والخصوصية التي مجدها لدى أبطال ديفو، وأيضاً بل التأكيد اللاحق على أهمية العلاقات الشخصية والذي يميّز كلاً من المجتمع الحديث والرواية - يمكن القول إن مثل هذه العلاقات توفر للفرد نموذجاً من الحياة الاجتماعية أكثر وعياً وانتقائية كي يحل محلّ ما قوّضته الفردانية من تلاحم اجتماعي واسع وإلزامي كما أسهمت الفردانية في إلحاح ريتشاردسون على التجربة الخصوصية من ناحيتين أخريين على الأقل: فقد خلقت جمهوراً شديداً للتوق لمعرفة ما يجري ضمن الوعي الفردي من سيرورات وجدوها في بامبلا؛ كما أنّ تطور الفردانية الاقتصادي والاجتماعي أفضى في النهاية إلى تطور طريقة الحياة المدنية، والتي كان لها تأثير تكويني أساسي على المجتمع الحديث الذي يبدو مرتبطاً من نواح عديدة مع النزعة الخصوصية والذاتية لدى ريتشاردسون شخصياً والشكل الروائي عموماً.

* بالفرنسية في النص الأصلي. «لم يحصل إلا منذ قرنين أن احترقت الفلسفة دوافعاً بما يكفي لتحليل ما كان قد بلغ مكانة رفيعة في الكتب».

حظيت لندن القرن الثامن عشر بأهمية في الحياة القومية لاتوازيتها أهمية أية مدينة أخرى، فقد كانت خلال تلك الفترة أكبر باثنتي عشرة مرة من أية مدينة في إنجلترا،^(١٠) ولعل الأهم من ذلك كله أن تلك التغيرات الاجتماعية مثل نشوء الفردانية الاقتصادية، وزيادة تقسيم العمل، وتطور العائلة الزوجية كانت أكثر تقدماً فيها، كما احتوت على نسبة كبيرة جداً من جمهور القراء - بين عامي ١٧٠٠ - ١٧٦٠ كان هناك أكثر من نصف ناشري إنجلترا.^(١١)

أشار العديد من الدارسين إلى التزايد المضطرد في حجم لندن. وقد استوقفهم بصورة خاصة تكاثر الأبنية خلف الحدود القديمة للمدينتين التوأمن لندن ودونستونستر، والذي اتضح بخاصة بعد الحريق العظيم عام ١٦٦٦^(١٢). ومن الملاحظ أن الطبقات الراقية تحركت غرباً وشمالاً، بينما كانت المستوطنات الناشئة شرقاً مأهولة حصراً؛ العمال الفقراء. وقد علق كثير من الكتاب على هذا العزل المتزايد للطبقات ومن بين هذه التعليقات ذات الدلالة الخاصة قول أديسون في *The Spectator*: «عندما أنظر إلى هذه المدينة العظيمة بأحيائها وأقسامها الكثيرة، أراها وكأنها مجمع لألم عديدة، متميزة عن بعضها البعض بطبوسها الخاصة، وعاداتها، ومصالحها... وباختصار، إن سكان سان جيمس، رغم خضوعهم للقوانين ذاتها، ونطقهم للغة ذاتها، هم شعب مميز عن ساكني شيسايد، الذين، ابتدوا بطريقة مماثلة عن الساكنين في تمبل من جهة، وعن الساكنين في سميثفيلد من جهة أخرى.^(١٣)

ولقد تمم النظر إلى هذه السيرة - بمولندن وما رافقها من تمايز اجتماعي ومهني - بوصفها السمة الأشد أهمية في التاريخ الاجتماعي لأواخر العهد السيتواري^(١٤). وهي على الأقل المؤشر الأوضح بين كثير من المؤشرات على أن شيئاً ما قريباً من النموذج المدني الحديث كان يفرض ذاته تدريجياً على المشترك *Community* المتلاحم الذي عرفه شكسبير ولذلك علينا أن نتوقع وجود بعض السمات السيكولوجية المميزة للتمدين *urbanization* الحديث وقد بدأت تتجلى في الفترة ذاتها*.

إن تزايد عدد سكان لندن في العقود الأخيرة من القرن السابع عشر من حوالي ٤٥٠,٠٠٠ عام ١٦٦٠ إلى ٦٧٥,٠٠٠ عام ١٧٠٠^(١٥)، متراكماً مع العزل السكني المتزايد لقاطنيها وتوسع منطقة العاصمة، كان دون شك كبيراً بما يكفي لجعل التعارض بين الطرائق الريفية والطرائق المدنية في الحياة أكثر عمقاً واكتمالاً مما كان عليه الحال في السابق. وبدلاً من المنظر الطبيعي المتكرر أمام الريفي، المحكوم بالتقلب المنتظم للفصول، والترابنية الراسخة للنظام الاجتماعي والأخلاقي التي وجدت رموزها في قصر مالك العزبة، وكنيسة الدائرة، ومرج القرية، كان أمام مواطن لندن القرن الثامن عشر. أفق مشابه في كثير

* إنني أقيم التعميمات التالية بشكل أساسي على مجال الاتفاق للشارلي في التحليل السوسولوجي الذي قام به لويس وهرث في «التمدين كطريقة في الحياة»، في المجلة الأمريكية لعلم الاجتماع XIV (١٩٣٨) ص ١ - ٤٢، وعلى المعالجة التاريخية الواسعة الخيال في ثقافة لندن (١٩٣٨) للويس ممفورد. وربما كان علي أن أوضح أنه ليس في نيتي هنا إجراء تقييم مقارن لطريقة الحياة المدنية باعتبارها معاكسة لطريقة الحياة القروية: فركود هذه الأخيرة، على سبيل المثال، ربما يكون كشفاً لما أسماه ماركس وأمحز مرة وعلى نحو غير حكيم «بلاهة الحياة القروية».

من النواحي للأفق المدني الحديث. فقد وُفرت الشوارع والمتجعات في أحياء المدينة العديدة تنوعاً لا يعرف الحدود في طرائق الحياة، والتي يمكن لأي كان أن يلاحظها، مع أنها كانت غريبة تماماً عن التجربة الشخصية لأي فرد واحد.

إن هذا الجمع بين التقارب الجسدي والتباعد الاجتماعي هو سمة نموذجية من سمات التمدين، كما أن إحدى نتائجه هي الإلحاح الخاص على القيم السطحية والمادية والذي تجده في موقف قاطن المدينة من الحياة؛ فمعظم القيم الواعية - أي تلك الشائعة في التجربة الظاهرة لكل شخص - هي قيم اقتصادية مادية؛ ففي لندن القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، كانت المركبات الكبيرة، والبيوت الجميلة، والثياب الباهظة الثمن هي التي تخللت نظرة مول فلاندرز. ولم يكن في العاصمة أي معادل حقيقي لما مثله كنيسة الدائرة في القرية من تعبير عن قيم المشترك المتاحة للجميع. ولم يكن في كثير من المناطق السكنية الجديدة أية كنيسة على الإطلاق، وبالتالي، فإن «خمسة أسداس شعب لندن كانوا محرومين تماماً من سماع الصلوات العامة»^(١٦)، كما يقول سويفت؛ وبغض النظر عن ذلك فقد نحى جو ما أصبح سرعاً «سوقاً للكفرة»^(١٧) إلى إعاقة التردد على الكنيسة - وهامو يشوب سيكر يقول إن «الشعب الراقى» في القرية «غالباً ما كان منكباً على عبادة الله... تجنباً للقليل والقال»، لكنهم «فلما فعلوا ذلك في المدينة»^(١٨) ولقد شق هذا التحلل من القيم الدينية الطريق أمام القيم الاقتصادية المادية وجعلها تتبوأ أماكن الصدارة، الأمر الذي تجسّد في الطريقة التي تمت بها إعادة بناء لندن بعد الحريق العظيم؛ فحسب المخطط الجديد أصبح المصرف الملكي النورة المعمارية للمدينة وليس كنيسة القديس بولس^(١٩).

ثمة بيئة واسعة جداً ومتنوعة بحيث لا يمكن لأي فرد واحد أن يخبر ويحجب إلا جزءاً ضئيلاً منها، وكلمة منظومة اقتصادية مادية أساساً - اجتمعت لتوفر للرواية عموماً اثنتين من ثيماتها المميزة تماماً: الفرد الذي يلتبس مستقبله في مدينة كبيرة ولا يحصد سوى الإخفاق المأساوي، الذي غالباً ما صوره الواقعيون الفرنسيون والأميريكيون، ودراسات الوسط *The milieu studies* التي مجدها مثلاً عند بلزاك، وزولا، ودرزير، والتي غالباً ما ترافقت مع الثيمة الأولى، حيث يعضون بنا إلى ما وراء المشاهد، فنرى ما يحدث عملياً في أمكنة لا نعرفها إلا بالمرور أمامها في الشارع أو القراءة عنها في الصحف. وكلا هذين الموضوعين ظهرا بصورة واسعة وبارزة في أدب القرن الثامن عشر، حيث أكملت الرواية عمل الصحفيين وكتاب الكرايس^(٢٠) وكشفت كل أسرار المدينة؛ ولقد استجاب كل من ديفو وريتشاردسون لهذا الاهتمام، والذي هو أكثر حضوراً أيضاً في أعمال مثل إميلي ليفيلدنج وهامفري كلينكر لسموليت. كما تم في الوقت ذاته تصوير لندن في كثير من قصص ودرامات تلك الفترة كرمز للثروة، والرفاء، والإنارة، وربما للزوج الموسر أيضاً، فلندن بالنسبة لبيدي تيكينز، البنت قارئة الرواية في عمل ستيل، وبالنسبة لبيتي ثوركيس في عمل إليزابيثي وود هي الوسط الذي يحدث فيه كل شيء، وحيث يعيش البشر حقاً؛ لقد أصبح الانتصار في كبيرة بمثابة الكأس المقدسة* في رحلة الفرد الدنيوية.

إنهم قلة أولئك الذين شاركوا في أمجاد وشقايات الحياة اللندنية بقوة أكثر من ديفو. فهو لندني

* الكأس المقدسة: Holy Grail الكأس التي شرب منها المسيح في العشاء للعشاء والتي راح المسيحيون يجنون في البحث عنها، وأصبحت رمزاً لكل ما يبحث عنه بحثاً جاهلاً طويلاً.

الولادة والنشأة، ذاق طعم المحكمة والسجن. وأخيراً، مثل حرفي بارع، أراد أن يختتم حياته بحركة كبيرة وقصر ريفي، وحقق ذلك، وكان ديفو شديد الاهتمام بكل مشاكل لندن، وهذا واضح في دراسات له مثل الانتصارات المجيدة (١٧٢٨)، تلك الدراسة الشاققة عن الإصلاح المدني، فضلاً عن كثير من أعماله الأخرى، كما أنه خطط كي يكسب مباشرة من نمو لندن بإنشائه مصنع الآجر والقرميد المشؤوم في تيلبوري.

وتجسد روايات ديفو كثيراً من أوجه التمدن الواقعية. فأبطاله وبطلاته يشقون طريقهم عبر غاب العاصمة حيث التنافس وانعدام الأخلاق سعياً وراء الثروة، وسجن إذ يراققهم تكون لدينا صورة كاملة عن كثير من الأوساط اللندنية، من إدارة الجمارك حتى سجن نيوغايت، ومن المساكن البائسة في حي والقصور الراقية في الريست إند. ومع أن هذه الصورة أوجهها الأنانية والذنية إلا أنها تختلف إلى حد بعيد عن صورة المدينة الحديثة. فلندن ديفو كانت مازال مشتركاً مؤلفاً من تشكيلة متنوعة من الأجزاء لا حد لها، لكنها مازال على الأقل أجزاء يمكن تمييز قرابتها ؛ إنها ضخمة، لكن الطابع المحلي مازال غالباً عليها نوعاً ما، وديفو وشخصياته جزء منها، يفهمون ويفهمون.

لغة أسباب عديدة كامن خلف نبرة ديفو البهيجة والمطمئنة فقد كان لديه بعض الذكريات عن أيام ما قبل الحريق العظيم، كما أن لندن التي ترعرع فيها كانت مازال موجودة، إذ أحيط قسم كبير منها بجدار المدينة. لكن السبب الرئيسي هو أن ديفو، رغم ما رآه من تغيرات هائلة منذ ذلك الحين، شارك هو نفسه في هذه التغيرات بفعالية وحماس ؛ فقد عاش في قلب الهرج والمرج حيث وضعت أسس الطريقة الحياتية الجديدة؛ وكان منسجماً معها.

أما صورة لندن عند ريتشاردسون فهي مغايرة تماماً؛ فرواياته لا تعبر عن حياة المشترك ككل، بل عن عدم الثقة الشخصية العميق وحتى عن الخوف من البيئة المدنية ونحن نرى وذلك خاصة في كلاريسا، فبطلته، مثل باميللا، ليست واحدة من «نساء المدينة اللواتي نهر ريتشاردسون من مظهرهن «المفرور»، بل هي بنت ريفية نقية ؛ وسقوطها ناجم عن حقيقة أنها «لا تعرف شيئاً عن المدينة وطرائقها»، كما تقول فيما بعد لبلفورد. وهذا الأمر هو ما يمنع كلاريسا من التحقق أن السيدة سنكلير «مخلوق شرير جداً» ؛ ومع أنها تلاحظ أن الشاي الذي تسقيها إياه كي تخطرها «له طعم غريب»، لكنها تفتن بسهولة أنه يحتوي على «حليب لندني» وعندما تحاول الفرار من أهدائها تكون الخسارة أيضاً، فهي لا تعرف أبداً أي نفاق خفي في سلوك من تقابلهم من البشر، وأي رعب يرتكب خلف جدران البيوت وفي النهاية لا بد أن تموت، لأن القلب النقي لا يستطيع مواصلة العيش في تلك الوحشية عديمة الأخلاق التي تعج بها «المدينة الفظيعة الضخمة»^(٢١) ؛ ولكن موتها لا يأتي قبل أن تكون قد جرت صليها عبر كل محطات المحنة، من سان إليانس إلى ماخور دوفر ستريت المنحطة، ومن الملاجئ المشوهة في هامستد إلى معتقل المدنيين في هاي هولبورن، ولا تكون في مأمن وسلام إلا حين تعود إلى قريتها تدفن هناك.

من الشائق أن نجد أن واحداً على الأقل من معاصري ريتشاردسون، وهو المؤلف المجهول لكتاب ملاحظات نقدية على «سير تشارلز غرانديسون» و«كلاريسا» و«باميللا»، قد نظر إلى عوامل سقوط كلاريسا باعتبارها نتائج نموذجية للتمدن. فقد كتب أن «هذه الشخصيات مثل لوفليس وزملائه،

وسكليز الرئيسة فتياتها لا يمكن أن يعيشوا إلا «في مدينة مثل لندن، الحاصرة الهائلة لامبراطورية عتيقة، وتجارة واسعة»، وأصناف: «كل هذا الفساد هو النتيجة الضرورية والحتمية لترتيب الأشياء على هذا النحو»^(٢٢).

لاشك أن بعض الفوارق بين موقفي ديفو وريتشاردسون من الحياة المدنية ناجمة عن التغيرات الهامة الحاصلة في عقود منتصف القرن. فقد شهدت هذه الفترة تجديلات كثيرة مثل استخدام أرقام البيوت بدلاً من العلامات، وهدم جدار المدينة، وتعيين مراجع مركزية مسؤولة عن تعبيد الشوارع وإنارتها، وإنشاء شبكة المياه والصرف الصحي، وإصلاح جهاز الشرطة، وهي تجديلات لا نهجتنا هنا لأنها، إلا أنها تكشف عن تلك الشروط التي تقتضي طرائق مغايرة كلياً لتلك التي كانت كافية في السابق^(٢٣): فقد بلغت التغيرات حداً لا بدّ عنده من تغيرات في التنظيم الاجتماعي. ومع ذلك، فإنّ بمقدورنا تفسير التعارض الواسع بين ديفو وريتشاردسون كلنديين باعتباره، فقط، أو حتى بصورة أساسية، نتاجاً لمفاعيل التمدن المتزايد، فالرجلان لا يفصلهما سوى جيل واحد، رغم كل شيء - ولد ديفو عام ١٦٦٠، وريتشاردسون عام ١٦٨٩. ولا شك في أن السبب الرئيسي للاختلاف الكبير في لوجهيهما عن الحياة المدنية هو كونهما قطبين متفصلين من حيث التكوين الجسدي والنفسي.

وحتى هنا، على أية حال، يبقى لاختلافاتهما صفة تمثيلية معينة. فقد تمتع ديفو بكل نشاط وفاعلية حرفي النسيج الذين وصفهم ديلاوني قبل قرن: ومثلهم كان ريفياً إلى حدّ ما، عارفاً بأمر المحاصيل والمواشي، وأينما مضى في الريف يشعر أن كل شيء مألوف لديه مثلما في المتجر أو مكتب المحاسبة؛ وحتى في لندن فقد وفرت له البورصة، والمقهى والشوارع مكافئاً للريف الساهر الذي نراه في القصص الزاهرة بالأعمال البطولية: فأينما مضى يشعر أنه حرّ كما لو في بيته. ولكن إذا كان ديفو بعيدنا إلى أيام التحرر البطولي للمواطنين، فإن ريتشاردسون يقدم لنا نحة خاطفة عن حرفي الطبقة الوسطى، المقيد إلى آفاق المكتب في المدينة وإلى تكلف البيت الواقع في ضاحية المدنية وتعلقه بالمظاهر الأرستقراطية.

ولندن في حد ذاتها لا يمكن أن توفر لريتشاردسون أية طريقة في الحياة يمكنه أن يسهم فيها. فهو، من جهة أولى، كان مدركاً بعمق الفوارق الاجتماعية بين حرفي المدينة و الأرستقراطيين القاطنين في وستمنستر، وهو إدراك لا يحدّ منه تفضيل ديفو الواثق والعجزي لطبقته. ولقد كتب ريتشاردسون إلى السيدة ديلاوني عام ١٧٥٣ بخصوص معارفهما المشتركين، «هناك حاجز بيننا، فليدات يتميل بار قرب هيل سترت، وبركلي، وغروز فينور - سكوير، لا يجذن عبور هنا الحاجز. وهن يتحشّن عنه، كما لو عن سفر يوم». ومن جهة أخرى، فإن ريتشاردسون لم يشارك إلا قليلاً جداً في حياة بيئته الخاصة. فهو لم يكن «قادراً على تحمّل الزحام»، وكفّ عن التردد على الكنيسة لهذا السبب، وحتى في مطبعتة كان يفصل الإشراف على عماله بالنظر من خلال «نافذة المراقبة»^(٢٤). أما متع المدنية فكانت بالنسبة إليه طريق الخطيئة واللجنة لتلك الإناث المهجورات مثل سالي مارتن في كلاريسا، وجعلته يتوق إلى «العهد السابق» حيث لم يكن هناك فاكهالز، وراي لفرز، وماري بونز، وغيرها من أمكنة الانحراف هذه، لا رتياده والتكع فيها^(٢٥). وحتى حياة الشوارع سرعان ما أصبحت شيئاً مقتصرأ على الفقراء وحدهم، ولاشك أن ريتشاردسون لم يكن قادراً مثلهم على هذه الحياة، ولنحكم من خلال الوصف الذي قدّمه لليدي برادشي عن مشيئة:

إحدى يديه في الصدري عادة، والأخرى تحت معطفه تمسك بالعكاز الذي يعوكأ عليه، فهذا العكاز قد يساعده حين تهاجمه نوبة من الارتعاش المفاجئ أو الرجفان، والدوار الذي غالباً ما ينتابه... وقد يتخيل العابرون به أنه ينظر إلى الأمام مباشرة، إلا أنه يراقب كل بسيطة من كلتا يديه دون أن يحرك عنقه القصير، أو يلتفت إلى الخلف... فاهباً الأرض بخطوه المنتظم أكثر من كونه يسير عليها» (٢٦).

إن في مشية ريتشاردسون وجلسته ماهو مدبني على نحو مميّز؛ بل وحتى اعتلالاته الجسدية لها هذه الصفة، لأنها، كما قال صديقه الدكتور جورج تشين، اعتلالات نموذجية لدى «أولئك المضطربين إلى اتخاذ حرفة تتطلب الجلوس الطويل» وقد أشار تشين على ريتشاردسون الذي لا يتيح له أعصابه اعتلاء صهوة جواد أن يؤمن «عربة تجرها الجياد على الأقل»، أو «الوسيلة التي تغلق الكبد» كما سماها ب. و. داوونز» (٢٧) والتي كانت منتشرة في ذلك الوقت. أما الجهد فكان يثير في أعصاب ريتشاردسون الحمى، وهنا شخص تشين «الداء الإنجليزي» أو «العصبية المفرطة»، والتي، كما اعترف، لم تكن أكثر من «تعبير قصير الأجل عن أي نوع من أنواع الاضطراب العصبي» (٢٨)، ويمكن عدها بمثابة نسخة القرن الثامن عشر من عصاب الحصر anxiety neurosis، وهنا الاختلال المميّز لنفس المدينة.

يمكن أن نعتبر ريتشاردسون، إذاً، مثلاً للكثير من مفاعيل التمدين الضارة بالصحة، والتعارض هنا مع معاصره العظيم فيلدنغ واسع مثل تعارضه مع ديفو. كما أن له نتاجات الأدبية البارزة مثل التعارض الأول، وهذا ما أشارت إليه السيدة دونيلان، إحدى معارف ريتشاردسون، والتي ربطت صحته السيئة بحساسيته المميزة لكاتب، في محاولة لمواساته على اعتلاله المستديم:

... لسوء الحظ، إن أولئك الذين هم أهل للكتابة المرحفة، والذين بإمكانهم أن يصوغوا الهنة لا بد أن يكونوا معرضين لتلسمها؛ وتصلنا الرهافة، بمقدار ما يتحد العقل والجسد فيؤثران على بعضهما البعض، وكثيراً ما يجد المرء رقّة العقل وحنوة في جسد يئدي هذه الخصائص بارزة بالقدر ذاته. أما توم جونز فقد انصرف إلى الشراب، واقترب كل ضروب السوء وهو في ذروة ابتهاجه لشقاء عمّه. راني لأجرؤ على القول إن فيلدنغ رجل خشن يعوزه الصقل» (٢٩).

وفي الحقيقة كان لدى فيلدنغ كثير من خشونة الريفي، ولذا يمكن اتخاذ الثباين بين هذين الروائيين وأعمالهما بمثابة مثال على الافتراق الأساسي في الطرائق والعادات في تاريخ المدنية الإنجليزية، وهو افتراق يعكس ريتشاردسون المدبني من خلاله تلك الطريقة التي انتصرت. ولقد كان د. هـ. لورنس مدركاً على نحو عميق المفاعيل الأخلاقية والأدبية لهذه الثورة، ولخص كثيراً منها في عمله عن عشيق الليدي تشاترلي، وهو دفاعه عن الرواية التي يمكن القول إن ممالجتها للجنس جعلت الانجلاء الذي بدأه ريتشاردسون دائرة كاملة. وباختصار فإن لورنس يشير إلى أن التغيرات الاقتصادية اجتمعت مع البروتستانتية وهشمتا إحساس الإنسان بالانسجام مع الحياة الطبيعية ومع أترابه، وولدت، بالنتيجة، شعوراً بالفردانية والشخصية، الموجودة في عزلة. كما يشير لورنس إلى أن «انجلترا القديمة» عرفت هذا الانسجام حتى منتصف القرن الثامن عشر: «نحن نلحمه لدى ديفو أو فيلدنغ، ومن ثم يغيب لدى جين أوستن فهذه العانس تجسّد الخصائص الأساسية المميّزة للشخصية personality بدلاً من الشخصية الروائية

character أي ذلك الشعور الحاد بالعزلة» (٣٠).

وبالطبع، فإن لورنس كان هارباً دوماً من «الشخصية» والعلاقات الشخصية، من عالم ليس فيه «سوى البشر» (٣١)؛ ولكونه كذلك، ربما كان هارباً من الرواية أيضاً. ذلك أن عالم الرواية هو أساساً عالم المدينة الحديثة؛ وكلتا هاتين أي الرواية والمدينة، تقدمان صورة للحياة يكون فيها الفرد مستغرقاً كلياً في علاقات خصوصية وشخصية لأن التواصل الواسع مع الطبيعة أو المجتمع لم يعد متاحاً؛ ومن المؤكد أن ريتشاردسون، وليس جين أو ستن التي تلتها، هو أول روائي تتضح لديه كل النزوعات التي تولد «شعوراً حاداً بالعزلة».

أما إ. م. فورستر فقد أشار في روايته *Howards End* إلى الصلة بين التمدن وتركيز الرواية على العلاقات الشخصية فبطلته مارغريت شليفل، تتلمس «أن لندن ليست سوى نذير لهذه المدنية البدوية التي تدل الطبيعة الإنسانية على نحو عميق، وتلح على العلاقات الشخصية إلحاحاً أشد مما كان في السابق» (٣٢) ويبدو أن السبب الجوهرى لهذه الصلة هو واحد من السمات العامة والمميزة لتجربة قاطن المدينة، حقيقة انتمائه إلى عديد من الجماعات الاجتماعية - العمل، العبادة، البيت، التسلية... - لكن مامن شخص مفرد يعرفه في كل هذه الأدوار، ولا هو يعرف فيها كلها أي واحد آخر. والحقيقة، إن مدار اليوم لا يتيح إقامة أية شبكة دائمة وموثوقة من الأواصر الاجتماعية وبما أنه لا وجود، في الوقت ذاته، لأي إحساس طاغ آخر بالمُشترك أو المعايير المشتركة تنشأ هنالك حاجة عظيمة لنوع من الأمان العاطفي والتفاهم اللذين لا يمكن أن توفرهما إلا المودة المتبادلة والصداقة الحميمة في العلاقات الشخصية.

ونحن لا نجد لدى ديفو إلا إشارة ضئيلة إلى هذه الحاجة؛ فالصلات الشخصية التي تقيمها مول فلاندرز هي صلات سطحية وعابرة، كما أنها تجد متعة بالغة في تعدد أدوارها. والنوع الوحيد الذي نشده، من أنواع الأمان هو الأمان الاقتصادي المادي. ولكن مع منتصف القرن، راحت تبرز علائم تدل على أن موقفاً مغايراً ظهر إلى حيز الوجود. فلندن، على سبيل المثال، هي الوسط حيث الوحدة والفقرية - *ano-nymity* في بيئة فوضوية وحيث الصلات الشخصية لرتزاقية وجشعة، سريعة الزوال وعابرة، وهذا ما يشير إليه العنوان الفرعي لرواية سارة فيلدنغ *ديفيد سيمبل* (١٧٤٤)، حيث يطوف بطلها عبر لندن مكتئباً «بحسباً عن صديق حقيقي».

وانسحاب ريتشاردسون من هذه البيئة يبدو مشابهاً تماماً لانسحاب بطل سارة فيلدنغ بيد أن المخرج كان موجوداً لحسن الحظ؛ فالتمدين قسّم تزيّقه الخاص: الصاحبة التي وفرت ملاذاً من الشوارع المزدحمة، والتي رمز طرازها المغاير تماماً في الحياة إلى الفارق بين العلاقات المتنوعة لكن العرضية والعابرة الموضوعية في روايات ديفو العلاقات القليلة لكن الأكثر حميمية وانطوائية التي صوّرها ريتشاردسون.

لقد أنهى ديفو سنواته الأخيرة في ستوك نيو ينغتون، لكن نموذج العيش في الضواحي كان ما يزال جديداً نسبياً، وهذا ما يشير إليه تقديم طبعة عام ١٧٣٩ من الحرفي الإنجليزي البارع، والتي تعلق بازدراء: «إننا من إلحاح ديفو الزائد على زوجات الحرفيين المطلعات على شغل أزواجهن، ومن ندرة إبدائه أي تلميح إلى منازل عائلات الحرفيين خارج الضاحية... نلاحظ بسهولة أن وضعاً للأشياء أكثر بساطة وجد آنذاك في لندن، ولعله شبيه بالوضع الذي لا نجد اليوم إلا في مدن الدرجة الرابعة» (٣٣) وعلى أية حال، سرعان ما

أضحت حركة ازدهار الضاحية واضحة تماماً، وسببت بالفعل انخفاضاً في عدد السكان داخل حدود المدينة.^(٣٤) وكان هذا أحد الاتجاهات المدنية التي يساهم ريتشاردسون فيها دون تحفظ ؛ وكان يسر لمغادرة مقر عمله في سالزبوري كورت أيام العطل وفي نهاية الأسبوع بسلام معتزليه الحميلين في «ضاحية نورث إند» أولاً وفي بارسونز غرين بعد عام ١٧٥٤. وكلاهما في فلهم التي كانت في عام ١٧٤٨، حسب كالم، «بلدة جميلة»، كل بيوتها من القرميد، واقعة في الريف حيث «لا شيء سوى المسرة في كل مكان»^(٣٥). وهنا أقام ريتشاردسون قصره الصغير، حيث «سعدت دواجنه الكثيرة بخمسين احتراعاً محكماً صغيراً»^(٣٦) كما تقول الأنسة تالبوت.

لعل الضاحية هي المظهر الأكثر دلالة للعزل بين الطبقات في النموذج المدني الجديد فكل من مفرطي العني ومفرطي الفقر ابعثوا، مما أتاح لنموذج الطبقة الوسطى ومثاليها أن يتطور دون إزعاج، آمناً من الفساد الأخلاقي لدى متبعل المدينة الغني ومن يؤس الفقراء المهين وانعدام حيلتهم - وليست كلمة «mob» * إلا كلمة مبتكرة في أواخر القرن السابع عشر تعكس النفور المتزايد بل وحتى الخوف من جماهير المدينة.

إن التعارض بين طريقة الحياة المدنية القديمة والنموذج الاجتماعي الجديد الذي حل محلها يمكن الإشارة إليه وعلى أفضل وجه من خلال المعاني الضمنية لكلمتي «مدني» ur ban و «ضاحي» subur- ban فالأولى فكرة من عصر النهضة، أما الأخرى فهي من العهد الفيكتوري. وتشير «المدنية» urbanity إلى حصول التهذيب والتفاهم التي هي نتاج للتجربة الاجتماعية الواسعة التي وفرتها المدينة ؛ والتي تنسجم مع هاروح الفكاهة التي تركزت، في الكوميديا الإيطالية والفرنسية، والكوميديا الإنجليزية في القرنين السابع عشر وعزلة اسمية محصنة. أما كلمة «ضاحي» فتشير إلى مافي بيت الطبقة الوسطى من رضا ورفيعة مستورة وكما قال مملورد، الضاحية هي «محاولة جمعية لعيش حياة خصوصية»^(٣٧) ؛ فهي توفر نوعاً من الجمع الخاص لسلوان الجماعة وضمان الخصوصية الشخصية ؛ كما أنها مكرسة على نحو خاص لمثل أعلى لسوي مفاده الولع بالحياة المنزلية الهادئة والعلاقات الشخصية المنتقاة والتي لا يمكن لغير الرواية تصورها، والتي وجدت في أعمال ريتشاردسون أول تعبير أدبي مكتمل عنها.

إن خصوصية الضاحية وانعزالها هي نسوة في الأساس لأنها تعكس ما سبق لنا أن بحثناه من لزوع متزايد إلى اعتبار الحياة الأنثوي مفرطاً في حساسية وقابليته للانجراح مما يجعله بحاجة إلى عزل واق ؛ ولقد ازداد عزل الضاحية بتأثير تطووين آخرين في تلك الفترة - الخصوصية العظيمة التي وفرتها المساكن الجورجية**، والنموذج الجديد من العلاقات الشخصية التي صارت ممكنة من خلال كتابة الرسائل الحميمة، وهو نموذج ينطوي، بالطبع، على علاقات خصوصية وشخصية أكثر مما ينطوي على علاقات اجتماعية، كما أنه نموذج من العلاقات التي يمكن إقامتها دون الإخلال بأمن المنزل وهنوته.

في العصور الوسطى كانت كل الحياة الأسرية تقريباً تجري في حجرة الجلوس العامة. ومن ثم شاعت

* Mob الرعاع، الشوغاء، السوق أوسواد الناس.

** نسبة إلى العهد الجورجي في بريطانيا، وهو عهد الملوك الأربعة الأول للحاملين اسم جورج، كما يقصد به أحياناً عهد الملك جورج الخامس.

تدريجياً غرفة النوم الخصوصية والمساكن المنفصلة لكل من الأسياد والحكم، ومع القرن الثامن عشر ترسخت التحسينات النهائية المتعلقة بالخصوصية المنزلية فكان هناك إلحاح أشد بكثير من ذي قبل على غرفة النوم المنفصلة لكل فرد في العائلة ، بما فيهم خدام المنزل ؛ أما مواقد التدفئة المنفصلة في كل الغرف الرئيسية، والتي مكنت كل فرد من الانفراد بنفسه حيث يرغب، فقد صارت واحدة من التفاصيل التي نظرت إليها ربة المنزل العصرية باستحسان ؛ كما أنّ الأقفال- التي كانت مازال نادرة جداً في القرن السابع عشر- أصبحت إحدى التحديثات التي يلحّ عليها الشخص المهلّب، مثلما تفعل باميلا حين تهيم مع السيدب منزلاً لوالديها^(٣٨) . وباميلا، بالطبع، لديها المبرر الكافي للاهتمام بهذه القضية، فخلال محتنها كان تمكّنها من قفل الباب على نفسها حيث تنام مسألة حياة أو مصير أسوأ من الموت.

رُتمة سمة مميزة أخرى من سمات المنزل الجورجي هي المختلّي closet أو الغرفة الخصوصية الصغيرة التي عادةً ما تكون مجاورة لغرفة النوم ويوضع فيها، من بين أشياء أخرى، كتب ومكتب للكتابة ؛ وهي نسخة بأكرة من الغرفة الخاصة التي رأت فيها فيرجينيا وولف مستلزماً أساسياً مستلزمات اعتناق المرأة ؛ ولقد كان هذا المختلّي محلاً لحرية المرأة أكثر تميزاً بكثير من نظيره الفرنسي، البدوار * boudoir فقد استخدم، لا لإخفاء العشاق بل لإبقائهم خارجاً بينما باميلا تكتب «يومياتها الوقحة» ، وبينما كلاريسا تطلع أنا هو على الأخبار أولاً بأول.

لعب ريتشاردمون دور الداعية لهذا المنزل الجديد الذي يعزز الحساسية النسوية ؛ ففي رسالة إلى الأنسة ويستكومب، يقابل بين «البربرة الشبيهة بأصوات الإوز» في الأحاديث الجماعية وبين مسرات التواصل من خلال الرسائل بالنسبة لليدي التي تجعل «من مختلاها فردوسها»^(٣٩) . فبطلاته لا يشاركن ولا يمكنهن أن يشاركن في حياة الشوارع، والطرق، والأماكن التي يتردد عليها العامة مع مول فلاندرز بطلّة ديفو أو حتى مس وسترن بطلّة فيلدنغ ؛ وهكذا فإن ريتشاردمون أسكن بطلاته بيوتاً مكيّنة هادئة ومنعزلة حيث لكل غرفة حياتها الداخلية المحمومة والمعقدة. وهو يعرض دراما هؤلاء البطلات من خلال فيض من الرسائل المرسلة من مختلّي إلى آخر، رسائل تكتبها ساكنة في هذا المختلّي لا تتوقف عن الكتابة إلا لتصني بدوع من الظن السيء إلى وقع الأقدام في ركن آخر من أركان البيت، وتبدي إحساساً لا يطاق بالتوتر والانفعال حين يتهددها باب مفتوح بانتهاك خصوصيتها المدللة.

وبطلات ريتشاردمون في حُبهن لكتابة الرسائل الحميمية يعكس افتتاحاً هو واحد من السمات المميزة تماماً للتاريخ الأدبي في القرن عشر. وكان أساس هذا الافتتاح هو الزيادة العظيمة في وقت الفراغ ومعرفة نساء الطبقة الوسطى القراءة والكتابة ؛ وقد يساعد على ذلك أيضاً التحسن العظيم في الخدمات البريدية. فقد تأسس البريد البنسي ** في لندن عام ١٦٨٠، وفي عشرينيات القرن التالي قدّم خدمات لم يكن لها ما يوازيها في كل أوروبا، كما يقول ديفو على الأقل، من حيث رخصتها، وسرعتها، وفعاليتها ؛ سيما شهدت العقود التالية أيضاً تحسناً عظيماً في النظام البريدي لبقية البلاد^(٤٠) .

* مخدع السيلة أو حجرة لبسها أو جلوسها..

** خدمات بريدية لقاء بنس واحد.

ومع الازدياد في كتابة الرسائل جرى تغيير هام في طبيعتها. ففي القرن السادس عشر وما قبل كانت معظم المراسلات ذات طبيعة عامة، تتعلق بالشؤون التجارية، أو السياسية، أو الدبلوماسية. وبالطبع، فقد كتبت رسائل أخرى، في الأدب، والشؤون العائلية، والحب: لكنها تبدو نادرة جداً ومقتصرة على دائرة اجتماعية ضيقة نسبياً. وليس هنالك سوى دليل واحد على وجود تلك «المفاوضات المخريشة»، كما أسمتها الليدي ماري رورنلي مونتاغيو^(٤١)، والتي كانت شائعة جداً في القرن الثامن عشر. وهي مراسلات تبادل فيها أناس من طبقات اجتماعية متعددة وبصورة اعتيادية الأخبار والآراء عن حيواتهم العادية. ويمكن لنا أن نجد في الهاتف معادلاً حديثاً جداً لهذا النوع من التغيير الحاصل في تلك الفترة؛ فقد اقتصر استخدام الهاتف لفترات طويلة على التعاملات الهامة ذات العلاقة بالشغل business في العادة، ومن ثم امتد استخدامه تدريجياً، وخاصة بتأثير النساء، ونظراً لخدماته الرخيصة والسهلة، إلى مقاصد اجتماعية عادية وحتى إلى الأحاديث الحميمة والخصوصية.

ورغم كل شيء، فقد كان من غير المحتمل في عام ١٧٤٠ أن تدلوم خادمة مثل بامبلا على زيارة والديها بانتظام؛ كما أن الانتشار الواسع لعادة كتابة الرسائل وقرلر يتشاردسون الدافع الأولي لكتابة مغامرات هذه الخادمة، مما قاد اثنين من زملائه الناشرين إلى الإشارة إلى أنه يعدّ مجلداً من «الرسائل الحميمة»، «بأسلوب مبتذل، وموضوعات كما لو أنها مكتوبة من أجل أولئك القراء القرويين، غير القادرين على الكتابة لأنفسهم»^(٤٢).

نوحى خسارة بامبلا فيما يتعلق بكتابة الرسائل بمنزلة طبقية أرفع نوعاً مامن طبقتها المفترضة - فهي لا تحتاج إلى أي عون في الكتابة وهي، في الحقيقة، بظلة على غرار تلك الجنتلمانات اللواتي لا يحصين في القرن الثامن عشر ممن أبعن نصيحة ريتشاردسون في إشغال وقت فراغهن: «إن القلم أداة رائعة بين أصابع المرأة، مثل الإبرة»^(٤٣).

وها نحن الآن في موقع بحيث نرى بصورة أوضح الروابط الأساسية بين التمدن وإلحاح ريتشاردسون على التجربة الخصوصية، فالأسباب التي ولدت نبذ ريتشاردسون حياة المدينة وتفضيله الضاحية هي ذاتها التي جعلته يجد مسرة فائقة في كتابة الرسائل الحميمة، هذا الشكل من التخاطب الشخصي الأكثر تلازماً مع الحياة التي تمثلها الضاحية. وفقط في مثل هذه العلاقة تمكن ريتشاردسون من التغلب على ضروب الكف* inhibition العميقة التي دفعته إلى الصمت والصيق بالرفقة، وجعلته يفضل التواصل مع عمال مطبعتة، وحتى مع عائلته، عن طريق «الملاحظات القليلة»^(٤٤). فكل ضروب الكف* هذه يمكن نسيانها حين ينهمك في تراسل حقيقي أو قصصي: فقد كان ذلك ضرورياً لكيانه على نحو عميق جداً لدرجة أن أحد أصدقائه كتب: «متى ما ظن السيد ريتشاردسون نفسه مريضاً، فإن ذلك لعدم وجود القلم في يده»^(٤٥).

القلم وحده هو ما وقرلر يتشاردسون إمكانية إشباع حاجته النفسية الأشد عمقاً، ولولا ذلك لكانت

* الكف، هو صد وكبح النشاط السلوكي أو الذهني أو العاطفي لوجود قيود داخلية نفسية كاهمة على عكس القمع ذي القيود الخارجية، وهي عملية لا إرادية يقوم بها اللاوعي.

باهظتين كليهما: الانسحاب من المجتمع، والتفيس الوجداني emotional release كتب ريتشاردسون يقول: «إن القلم يغار من الرقعة. فهو يحسب لاحتكار ذات الكاتب كلها؛ وإن على الجميع أن يتيح للكاتب الانسحاب» كما وقرله القلم في الوقت ذاته الفرار من العزلة إلى وعي مثالي من العلاقات الشخصية فقد كتب إلى الأنسة ويستكومب، «إن التراسل، بالفعل، أسمنت الصداقة، إنه صداقة معلنة سراً ومختومة: صداقة على العهد، كما أسميها، أكثر نقاء، أكثر اعتقاداً، وثقافتها أقل من الحديث الشخصي، وذلك بسبب التروي الذي يتيح التراسل، بدءاً من الإعداد وحتى فعل الكتابة»^(٤٦). ولقد كان لدى ريتشاردسون قناعة راسخة بأن حديث الرسائل يؤمن له إشباعاً عاطفياً أنكرته عليه الحياة العادية، وقد بلغ به الأمر حدّ تدعيم إيمانه هذا بالإيتيمولوجيا* الملهمة، ولو أنها ليست صحيحة: يقول لوفليس في كلاريسا. «كتابة الرسائل الحميمة كتانة من القلب .. وهذا ما تتضمنه كلمة «مراسلة» cor-responsence**»^(٤٧). ويضيف «ليس القلب وحده بل والروح أيضاً»^(٤٧).

(٢)

كثيراً ما تمت مناقشة المزايا والمضار الأدبية للشكل الرسائلي في القصص^(٤٨). ومن المضار الواضحة على نحو خاص - صعوبة تصديق مثل هذا الالتجاء المتواصل إلى القلم، والتكرار والإسهاب الذي تفرضه هذه الطريقة، والتي غالباً ما تدفعنا إلى التعاطف مع لعنة لوفليس، «اللجنة على الإوز»^(٤٩). أما المزية الرئيسية فهي أن الرسائل دليل مادي مباشر على الحياة الداخلية لكتابتها، بل وأفضل دليل موجود. وتنطبق عبارة فلوير «le réel écrit»*** على الرسائل أكثر مما تنطبق على المذكرات، ذلك أنها تكشف عن التوجهات الذاتية والخصوصية لكتابتها تجاه كل من المرسل إليه والبشر الذين يتحدث عنهم في الرسائل، فضلاً عن النكيان الداخلي لهذا الكاتب. وكما كتب د. جونسون إلى الأنسة ثرال، فإن «رسائل الإنسان... مرآة مشاعره الوحيدة، حيث تبدي كل ما يعتل في داخله دون قناع، وفي سياق الطبيعي. لاشيء مقلوب، لاشيء مشوه، فترى منظوماته بكل عناصرها، ونكتشف الأفعال بدوافعها»^(٥٠).

والإشكالية الأساسية في تصوير الحياة الداخلية هي في الأساس إشكالية المقياس الزمني. فتجربة الفرد اليومية متشكّلة من التدفق المتواصل للفكر، والشعور، والإحساس؛ ومعظم الأشكال الأدبية - ومنها السيرة أوحى السيرة الذاتية، مثلاً - تنزع إلى أن تكون ذات شبكة زمنية ضخمة جداً من أجل أن تحتفظ بواقعيّتها؛ وكذلك هي المذكرات، في معظم الحالات وفوق ذلك، إن هذا المحتوى اللعطي والدقيق هو ما يشكل ماهي عليه شخصية الفرد حقاً، وهو ما يملئ عليه علاقته بالآخرين؛ وفقط من خلال الاحتكاك بهذا الوعي

* etymology: بسط أو تحليل أصل لفظة ما.

** cor المقطع بالإنجليزية يعني قلب

*** يبدو أن ريشة الكتابة كلفت من ريش الإوز.

**** بالفرنسية في النص الأصلي: الواقع مكتوباً.

يمكن القارئ من الإسهام تماماً في حياة الشخصية القصصية.

إن الرسالة الخصوصية هي التدوين الأقرب إلى هذا الوعي بالحياة العادية، وريتشاردسون كان مدركاً تماماً للمزايا المتأنيبة من «كتابه بتلك التقنية الدقيقة»، كما سماها، هو في تقديمه كلاريسا صريح تماماً بشأن هذه المزية: «علينا أن نفترض أن كل الرسائل مكتوبة بينما قلوب كتابها مستغرقة كلياً في موضوعاتهم... ولنا فهي تزخر لا بالمواقف الحرجة وحسب، بل وبما يمكن أن ندعوه صورياً وانعكاسات فورية». كما ليس ريتشاردسون أن هذا التدوين للفعل بصيغة الزمن الحاضر يمنحه ميزة عظيمة لا تتوفر للمذكرات السيرية الذاتية التي استخدمها ديفو وماريفو كأساس لتقنيتهما السردية. وكما أشار أحد النقاد الذين عاصروا ريتشاردسون في رسالة أعاد هذا الأخير نشرها في ملحق كلاريسا، فإن «الجزئيات الدقيقة للأحداث، وعواطف الفرقاء وأحاديثهم» هي في منهج ريتشاردسون «معروضة بكل الدفء والحيوية وعلى نحو يفترض أن تكون الأهواء بارزة لحظة حدوث هذه الأحداث»، أما «الرومانسيات عموماً، وأعمال ماريفو وغيرها فهي بعيدة الاحتمال تماماً؛ إذ تفترض أن التاريخ مكتوب بعد سلسلة من الأحداث المختمة بفاجعة، الأمر الذي يتطلب ذاكرة قوية ليس لها مثيل وغير محتملة الوجود»^(٥١).

إن حجة عدم الاحتمال ليست حجة مقنعة تماماً؛ فالمنهج الرسائي ليس مستثنى. من ذلك بأي حال من الأحوال، وكلا المنهجين لابد من قبولهما كماهما، عرفان أديان. لكن يبقى صحيحاً أن المنهج الرسائي يحمل الكاتب على إنتاج ما يمكن أن نعتبره بمثابة نسخ عفوي لردود الأفعال الذاتية لدى الشخصيات الرئيسية تجاه الأحداث وهي بذلك تقطع وبصورة أكثر اكتمالاً مما نجده لدى ديفو مع النزوع الانتقائي الموزج في الكتابة الكلاسيكية. ذلك أن الذاكرة، إذا تم تذكر الأحداث بعد فترة طويلة من حدوثها، تؤدي وظيفة مماثلة. نوعاً ما، فلا تحتفظ إلا بما أدى إلى فعل هام ناسية كل ما هو عابر ومجهض.

ومن الواضح أن محاولة ريتشاردسون تحقيق ما أسماه في «مقدمة المخررة» لرواية بامبلا «الطباعاً مباشراً لكل حالة» أدت إلى الإكثار مما هو تافه وسخيف ولقد قلّد شينستون بصورة ساخرة هذا الجانب من جوانب السرد لدى ريتشاردسون: «وهكذا جلست وكتبت إلى هذا الحد: صبراً، صبراً، بصبر القلم - لماذا، كيف الآن؟ أقول أنا - ما الذي جرى للقلم؟ وهكذا فكرت أن عليّ إنهاء الرسالة، لأن قلمي صرّ صبراً...»^(٥٢) فالتكرار لدى بامبلا وعادتها في التحقّق مع نفسها بشأن توافه الأمور هو لعب واضح بما فيه الكفاية؛ ولكن حتى محاكاة شينستون الساخرة، وخاصة حين تقرأ كاملة، هي دليل على أن هذا الهذر ذاته جعلنا على تماس مع وعي بامبلا البائن؛ حيث يكون من الضروري لسلسلة التفكير أن تكون عابرة وصريحة بهذه الصورة، ولذلك يمكننا أن نتأكد أنه مامن شيء قد بقي محتجباً. كما أن غياب الانتقائية يحملنا، بالفعل، على استغراق أكثر فاعلية في الأحداث والمشاعر الموصوفة: فعلى أن نلتقط المفردات ذات الدلالة على الشخصية وسلوكها من فيض التفاصيل التي تكتنفها كما في الحياة الواقعية حيث كثيراً ما يحصل أن تجمع المعنى من جريان الظروف المتقلب والمتواصل والسريع وهذا هو نوع الإسهام والمشاركة التي تستثير الرواية على نحو نموذجي: إنها تجعلنا نشعر أننا على تماس لا مع الأدب بل مع مواد الحياة الخام ذاتها كما تنعكس لحظة بلحظة في عقول الشخصيات الرئيسية.

أما التقاليد القديمة في كتابة الرسائل فلم تكن تشجع على مثل هذا التوجّه السردى وعلى سبيل المثال، فإن إيويفيوس (١٥٧٩) لجون ليلي هي حكاية بقصد ضرب العبرة *exemplary tale* محكية من خلال الرسائل: لكن ليلي، انسجماً مع كلي من التقاليد الأدبية وتقاليد كتابة الرسائل في عصره، ألح على

إنتاج موديلات جديدة في البلاغة ؛ بينما لم تقل الشخصيات وأفعالها إلا أهمية ثانوية تماماً. أما في عصر بامبلا فإن غالبية الجمهور المثقف لم تول تقاليد البلاغة المنمقة كثيراً من الاهتمام، كما أنهم لم يستخدموا الرسائل إلا بقصد مشاركة صديق ما أفكارهم وأفعالهم اليومية ؛ وفي الحقيقة، فإن الافتتان بكتابة الرسائل الحميمية زود ريتشاردسون بمكبر للصوت ملون مسبقاً مع نبرات التجربة الخصوصية.

إن استخلام ريتشاردسون تقليداً نسبياً، وغير محترف، من وجهة نظر أدبية، في كتابة الرسائل، ساعده أيضاً على أن يقطع مع الأنوار التقليدية في النشر على أن يستخلم أسلوباً ملائماً تماماً لتجسد ذلك النوع من العملية الذهنية التي عني بها سرده. وقد كان في هذا، كما في عديد من الأمور الأخرى، وإعياً إلى حد بعيد، بل ومتكلفاً حيال مقصده الأدبي أكثر مما اعتقد هو نفسه في بعض الأحيان ؛ وعلى الأقل نجد تلميحاً شديداً في كلاريسا إلى أنه اعتبر أسلوبه الأدبي الحاصل متفوقاً إلى أقصى حد على تلك الأساليب المثقفة كلاسيكياً فيما يتعلق بمقاصده الخاصة. وتخبرنا أناهرو في كلاريسا أن «المتعلمين المحذرين» غالباً «مايرشون نتاجاتهم بالمجازات، ولعلهم بكلام منقح طنان. وتكمن الدروة بالنسبة لهم في الكلمات وليس في العاطفة» ؛ في حين يقع غيرهم «في الفخاخ الكلاسيكية، وهالك يقتحمون ويتسلقون، دون أن يجدوا أبداً في إظهار عبقرتهم الخاصة»^(٥٣).

ومن جهة أخرى، فقد كانت رسائل ريتشاردسون الحميمية، وكذلك رسائل من راسلته من النساء والأقل ثقافة، بسيطة لم يلعب فيها الوعي دوراً كبيراً؛ فكل شيء كان خاضعاً لهدف التعبير عن الأفكار التي تخطر في الذهن لحظة الكتابة. الأمر الذي تمكن رؤيته سواء في رسائل ريتشاردسون الحقيقية أو في رسائله القصصية؛ وهذا، مثلاً، قطع من رسالة إلى الليدي برادشي:

وكان هناك الآخر الذي أحبت روحه ؛ لكن بوقار - صه! امض أيها الفلق - توقف في الوقت المناسب ؛ وإلا، إلى أين كنت سأصل ؟ هذه الليدي - كم هو صعب لجم الذات المتوفرة لكنني سوف أجمها. وهذا الرجل لم يتجاسر - ها أنا أتابع ثانية! ولا كلمة أخرى هذه الليلة^(٥٤).

إن في هذا قطعة كاملة مع طراز النشر الأغسطي، لكنها شرط أساسي لنجاح ريتشاردسون في نسخ الدراما الداخلية بين النزوة* impuls والكف

ويتركز استخدام ريتشاردسون للغة في رواياته على إنتاج ما يمكن لشخصياته أن تكتبه في كل حالة. وأحد تجليات ذلك هو استخدام ريتشاردسون كلمات وتعابير عامة. ففي بامبلا، نجد تعابير دارجة مثل: «Fat - faces»، «no better than he should be»، و «You might beat me down with a Feather»^(٥٥)، ليست لازحة ولا مما يكفي لاستخدامها في الهجاء أو الكوميديا، إلا أنها عابقة برائحة الوسط الأخلاقي والاجتماعي لكاتبها. ويبقى أن تجديد ريتشاردسون المميز إلى حد بعيد هو إبداعه مفردات معجمية جديدة، وهنا، أيضاً، كان هدفه هو حامل أدبي من أجل نسيج أكثر دقة للسيرورات السيكولوجية. ولقد تألق واحد من كتبة الكراريس مجهول الاسم «مما لدى ريتشاردسون من كلمات وعبارات كثيرة مبتكرة، مثل meditantly*، غرائسيون، و scrupulasities*** العلم سيلبي،

* النزوة، سحنة راتمة، أو طاقة حيوية تتدفق باتجاه موضوع محدد لها كهتف بقصد تخفيف التوتر الناجم عن تراكم تلك الطاقة داخل الجسم، والعودة به إلى حالة من التوازن...
** meditate: يفكر ملياً، يستغرق في التفكير، يتأمل.
*** scrupulosity: حيرة، تردد، مسول.

ومجموعة كبيرة جداً غيرها، كما خشي هذا المؤلف المجهول أن يقوم أحد المصنفين المجتهدين «بترحيلها إلى المعجم في المستقبل»^(٥٦). وهاتان الكلمتان مجديداً، كانتا قد استُخِمتا من قبل، مع ريتشاردسون نحتهما بصورة مستقلة. وفي جميع الأحوال فإن هاتين الكلمتين تدلان على اتجاه ريتشاردسون الأدبي المميز: ففي حين تكشف الأولى تلك الحاجة إلى نسخ صادق لنبرات الشعور لدى الشخصيات؛ فإن الثانية هي تكثيف موجز يفيد الإشارة إلى كل ضروب الكبح كبيرها وصغيرها والتي تهمين على عالم شخصياته الداخلي.

ويبدو أن اللورد شسترفيلد كان مدركاً، وعلى نحو شائق بما فيه الكفاية، الصلة بين خرق ريتشاردسون لللياقة اللسانية وحقيقة أن عينه كانت على موضوع أدبي جديد. وقد ربط بين «القول المتواضع» غير المثقف لدى ريتشاردسون و«معرفة العظيمة وبراعته في كل من تصوير القلوب وإقناعها» وأعترف أن ريتشاردسون «نحت بعض الكلمات التي نالت الإعجاب والتي تعبر عن تلك الحركات الحقة الصغيرة». لكن اللورد، لسوء الحظ، لم يحدد التعابير المقصودة، لكن يمكن لنا أن نورد ثلاثة من ابتكارات ريتشاردسون التي تدعم وجهة النظر هذه: إن كلمة *matronize* *^(٥٧) الواردة في الجملة التالية: «Childbed matronizes the giddiest spirits»^(٥٨) تدل على الحاجة إلى كلمة واحدة تغطي بكل التطور السيكولوجي المعقد؛ وتقدم لنا كلاً من أول استخدام منذ قرن لكلمة «Personalities» بمعنى «السمات الفردية»، منذ وقت طويل من ترسخ استخدامها الحديث بالمفرد؛ بينما تقدم سِر تشارلز غرانديسون كلمة «femalities» ** التي هي «كلمة غريبة حقاً لكنها معبرة من كلمات السيد سليبي»^(٥٩).

إذاً، لقد وفر الشكل الرسائي لريتشاردسون طريقاً مختصرة، إذا جاز التعبير، إلى القلب، وشجعه على التعبير عما يجده هناك بأقصى ما يمكن من الدقة، حتى لو صدم ذلك أولئك المتمسكين بالتقاليد الأدبية. وبالنتيجة، فإن قراءه وجدوا في رواياته نسخاً كاملاً وبأحرف كبيرة لمشاعرهم الداخلية، كما وجدوا ذات الانسحاب المتهفى بها إلى عالم متخيل نابض بعلاقات شخصية أكثر مسرة مما توفره الحياة العادية، قدمها ريتشاردسون من خلال الكتابة؛ فكل من المؤلف والقراء كانوا، في الواقع، يواصلون النزعات والاهتمامات التي قادت في الأصل إلى تطور الأساس الشكلي لطراز السرد في بامبلا- تطور الافتتان بكتابة الرسائل الحميمة.

(٣)

على المسرح، أو عبر السرد الشفوي، يضيع الأثر الخصوصي البوهري للشكل الرسائي؛ فالطبعة هي الناقل الوحيد لهذا النمط من الأثر الأدبي. كما أنها الطراز الوحيد الممكن للتواصل بالنسبة للثقافة المدنية الحديثة. قد اعتقد أرسطو أن حجم المدنية الملائم يجب أن يكون محلاً بحاجة المواطنين إلى تصريح

* *matronize*: تعني شخصاً وكأنها أم، يلين.

** *Female*: سوي، أنثوي.

شؤونهم في ملتقى *meeting- Place* واحد^(٦٠) ؛ وتكف الثقافة خلف هذا الحجم عن أن تكون شفوية، وتصبح الكتابة وسيلة التواصل المتبادل ؛ ومع الاختراع اللاحق للطباعة ظهرت إلى حيز الوجود سمة أساسية من سمات التمدن الحديث سماها مفورد «بيئة الورق الزائفة» حيث «لا يرى ولا يكون واقعياً... إلا ما يتم ترحيله إلى الورق»^(٦١) .

يصعب تحليل الأهمية الأدبية للنقل الجديد. لكن من الواضح على الأقل أن كل الأشكال الأدبية الرئيسية كانت شفوية في الأصل، وقد استمر تأثير هذا الأمر على مراميها وأعرافها حتى بعد فترة طويلة من اختراع الطباعة. ففي العصر الإليزابيثي، مثلاً، لم يمكن الشعر وحده، بل النثر أيضاً ما يزال ينشأ بقصد تأديبه من خلال الصوت البشري بالدرجة الأولى. وكانت مسألة ثانوية أن تتم طباعة الأدب بعد ذلك، قياساً بالزبائن الدائمين المستمعين والذين شكّلت أذواقهم على الموديلات الشفوية القديمة. ولم يظهر شكل الكتابة الجديد المعتمد كلياً على الأداء الطباعي إلا مع نشوء الصحافة، ولعل الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد المرتبط ارتباطاً صميمياً بتوسط الطباعة؛ ولذا من المنسجم تماماً أن روايتنا الأولى كان صاحب مطبعة.

لقد لاحظ ف. هـ. ويلكوكس انكسار ريتشاردسون على حرفته في إبراز بعض المفاعيل الأدبية المميزة؛ ويشير ويلكوكس: إلى أن «الشكل الطباعي الدقيق لكتابات ريتشاردسون يحمل شهادة على شغفه بالصدق حيال الواقع الحقيقي». فما من كاتب إنجليزي فهم جيداً مثله الإمكانيات الأدبية لعلاقات الترقيم... فيما يتعلق بتغيرات مقام الصوت والنبرة في الأحاديث الواقعية»^(٦٢). كما أن الاستخدام غير المقيد للأحرف الطباعية المائلة، والأحرف الكبيرة، والخط الأفقي الصغير على السطر مباشرة للإشارة إلى جملة لم تكتمل - يساعد دون شك على نقل انطباع النسخ الحرفي للواقع، مع أن كثيراً من معاصريه عدوا ذلك مجرد نتيجة للسيطرة الضعيفة على أدوات الأسلوب الأدبي النظامية. ولعل وجهة نظرهم هذه تجد بعض ما يبررها في حيلتين طباعيتين بارزتين تماماً في كلاهما؛ فهو يعبر عن الهيجانات المتقطعة لدى بطلته بخليط من النثرات الشعرية المطبوعة في زوايا مختلفة من الصفحة محاكاة لخروشاتنا الأصلية المخبولة على «الورقة» ؛ وكذلك صرخة لوفليس الختامية «LET THIS EXPIATE»* المرسومة بهذه الأحرف الكبيرة^(٦٣).

وعلى أية حال، فإن ريتشاردسون يستثمر مالمدي الوسيط الطباعي من هذه الأدوات بطرق أخرى أكثر أهمية بكثير. فالطباعة بما هي طراز من طرز الاتصال الأدبي، لها سمتان مميزتان مأنيتان من تجرّدها عما هو شخصي ويمكن أن ندعو هاتين السمتين سلطة الطباعة *authority* وإيهامها *illusion* وهما تمنحان الروائي مرونة هائلة في مقارنته السردية، ذلك أنهما تمكّنتاه من التحول دون كبير عناء من الصوت المعلن إلى الصوت الخصوصي، ومن وقائع البورصة إلى وقائع حلم اليقظة.

وسلطة الطباعة - الانطباع الذي مفاده إن كل ما هو مطبوع صادق بالضرورة - ترسّخت باكراً، ولو أن قصائد أو تيليوكوس كانت مطبوعة، لكان موبسا «واقعاً أنها صحيحة»^(٦٤). كما لصاحب المنزل في دون كيشوت الرأي ذاته بخصوص الرومانسيات^(٦٥) فالطباعة بالنسبة للقارئ، ليست شخصاً بشرياً معرضاً للخطأ وغير معصوم - فهي ليست ممثلاً، ولا شاعراً، أو خطيباً عليه أن يثبت أنه أهل للتصديق؛ وإنما هي حقيقة مادية يمكن للعالم كله أن يراها وهي نستوعب الجميع فيها. ومان شيء مطبوع فيه أي قدر من الشخصية

* Expiate : يكفر عن خطاياها، ولوفليس في صرخته هذه يطلب هذا التكفير.

الفردية، أو أي هامش للعطف، أو أي تأكيد على الخصائص الشخصية، التي لا تخلو منها حتى أفضل المخطوطات؛ بل هي أشبه بضيعة «ليكن» متجردة عما هو شخصي وتقال تصديقاً واستحساناً اجتماعياً شاملاً. ويعود ذلك جزئياً إلى أن الدولة والكنيسة طبعت رسائلها، وبذلك رفعت هذا الوسيط إلى مرتبة القداسة فنحن، على الأقل قبل أن تجعلها التجربة أكثر حكمة، لانضغ ما يظهر في الطباعة موضع تساؤل.

ولقد استغلّ ديفو وإلى حد بعيد سلطة الطباعة هذه: فقصصه تنحو نحو السرد التاريخي والموضوعي المحض للأحداث على طريقة الصحافة والتحقيق الصحفي. حيث من مميزات الصحافة الجوهرية أن تدعي التجرد عما هو شخصي، كي تمنع القارئ من التساؤل «من الذي ألف هذا؟».

وتتكامل سلطة الطباعة بتجردها عما هو شخصي مع قدرتها على ضمان نفاذ كامل إلى حياة القارئ الذاتية. فالأحرف المكتوبة آلياً وبالتالي المتماثلة والمطبوعة بالنساق يطلق على الصفحة هي، بالطبع، أكثر تجرداً عما هو شخصي من أي مخطوط، إلا أنها قد تقرأ، في الوقت ذاته، بصورة أكثر أوتوماتيكية بكثير؛ لأننا، إذ نكف عن أن نكون واعين بالصفحة المطبوعة التي هي أمام أعيننا، نستسلم كلياً لعالم من الإيهام تصوّره الرواية المطبوعة. ويتميّز هذا المفعول بحقيقة أننا عادة ما نكون وحدنا حين نقرأ، وأن الكتاب، في الوقت الراهن، أصبح نوعاً من الامتداد لحياتنا الشخصية - ملكية خاصة نحفظ بها في جيبنا أو تحت الوسادة، لنا عن عالم حميمي لا أحد يتدخل عنه بصوت مرتفع في الحياة العادية، عالم لم يكن يتم التلطف حوله سابقاً إلا في المفكرات، والاعتراف، والرسالة الحميمة، أي في أشكال التعبير الموجه إلى شخص واحد حصراً، سواء أكان الكاتب ذاته، أو الكاهن، أو الصديق الرود.

إن الطابع الخصوصي لطراز الرواية في الأداء كان ضرورياً لكل من مؤلف وقارئ بأميللا وكلاريسا. ومن المحتمل أن ريتشاردسون لأسباب سيكولوجية، وكما قال هو نفسه، لم يكن يستطيع أن يصبح مؤلفاً إلا في «ظل شخصية المحرّر كي يحجب نفسه خلفها»^(٦٦)؛ وبالنسبة للقارئ، فمن نجد من خلال الملاحظة العامة أو ردود أفعال جماعة ما تنحو لأن تكون مغايرة لردود الأفعال التي يديها الأشخاص أنفسهم عندما يكون كل منهم على حدة وريتشاردسون كان مدرّكاً. فعندما يلحّ د. ليون على أن تقيم كلاريسا دعوى اغتصاب ضد لوفليس نرد هي بواقعية تامة «ليس هنالك سوى فائدة مكية من المحكمة... إن بعض القرائن التي في صفّي، لها، خارج المحكمة، وعند جمهور خصوصي وجديّ، تأثير أعظم ضده». إن التلخيص المجرد للأحداث قد يشير إلى أن كلاريسا راودت قنرها؛ لكن المعرفة الكاملة بمواطنها ومطامحها، والتحقيق من أن لوفليس فهم هذه المراتف والمطامح جيداً بما يكفي لأن يتأكد من شناعة فعله الرده سوف يمكننا من فهم الطابع الحقيقي للقصة. ويتمثل هنا إلى حد بعيد في المشهد الرائع للحفلة الراقصة التي يقيمها الكولونيال روزر بضمّن لوفليس قبوله من جماعة اجتماعية تضم كثيراً من أصدقاء كلاريسا المطلعين على سلوكه تجاهها؛ وحتى صديقته أنها لا تقلر علانية أن تبدي احتجاجاً مؤثراً تقتضيه مشاعرها.^(٦٧)

لكن السبب الأهم لاتكال ريتشاردسون على طراز الرواية في الأداء هو، بالطبع اهتمامه بذلك الجانب الأكثر خصوصية من جوانب التجربة، الحياة الجنسية، فالمسرح في أوروبا الغربية على الأقل، لم يكن قادراً أبداً على المصيّ بعيداً جداً في تصوير السلوك الجنسي، بينما كان ريتشاردسون قادراً في رواياته على أن يقدم الكثير مما لن يكون سائغاً تماماً في أي شكل آخر للجمهور الذي كان سلوكه المعلن، على الأقل، محكوماً

بصورة رهيبة بالتأبوت المتعددة للأخلاقية البيوريتانية.

ورواية كلاريسا هي مثال بارز تماماً لهذا. فالدور المستر والمتحرر عمّا هو شخصي أتاح لريتشاردسون أن يسقط استيهاماته السرية الخاصة على عرفة مجاورة غامضة كما أن خصوصية الطباعة وغفلتها وصعت القارئ خلف ثقب الباب حيث يمكنه، هو أيضاً، أن يتلصص ويسترق النظر إلى الاغتصاب الحفي، الذي لا يراه أي شاهد، فيرى القارئ هذا الاغتصاب وهو يحصر، وتجرى محاولته، وأخيراً يتم تنفيذه. والقارئ والمؤلف لم يكونا في هذا ينتهكان أية لياقة أو ذوق: بل كنا بالضبط في ذات موقف تلك الشابة الفاضلة التي تحدث عنها ما نديفيل والتي تمثل الازدواجية الغريبة بين المواقف العلنية والمواقف الخصوصية من الجنس: فقد كان حيّاؤها أمام الناس يتخذ بسهولة، ولكن «فيلتكلموا عن كل ما يرغبون من فجور في الغرفة المجاورة الملاصقة لغرفة هذه الشابة العفيفة، حيث تكون واقعة من أن لا أحد يراها، وسوف نسمع، بل قد تسترق السمع، إلى حديثهم، دون أن تحمر وجنتاها من الخجل أبداً». (٦٨) مما يدعو إلى السخرية حقاً، إن ريتشاردسون نفسه استخدم ذريعة مماثلة للدفاع عن نفسه ضد أولئك الذين استهجنوا المشاهد «الحافية» في كلاريسا كويها تخطت حدود «اللياقة». فقد كتب بنفسه، أو دفع السيد أربان ليكتب في The Gentleman's Magazine أن المرأة الطاهرة «قد لا تكون قادرة على تحمل تلك المشاهد وهي تمارس، على المسرح، وفي حضرة ألف شاهد، لكنها ربما لن تفكر في أن ترفضها في مختلاها» (٦٩).

إذاً، لقد وفّرت الآلة الطباعة ناقلاً أدبياً أقل تحسّساً لرقابة المواقف العلنية قياساً بالمسرح، ووسيطاً أكثر ملاءمة من حيث الجوهر للتواصل مع المشاعر الخصوصية والاستيهامات. ولقد انضحت تماماً إحدى نتائج ذلك في تطوير الرواية اللاحق. فبعد ريتشاردسون بدأ مؤلفون، وناشرون، ومدير مكاتب دوائر كثر، بنهمكون في إنتاج ضخم لقصص لم يقدم سوى فرص وإمكانات لأحلام اليقظة. وهذا هو، على الأقل، رأي كولردج، والذي عبّر عنه في مقطع شهير من عمله سمرة أدبية:

بالنسبة لبعض المصنّبي المكتبات الدوارة، أنا أجزو على عدم إطراء وقتهم الضائع أو بالأحرى، وقتهم المفقول تحت اسم القراءة. بل سمها بالأصح ضرباً من حلم اليقظة المدقع، الذي لا يستمد منه الحالم سوى الكسل وقليلاً من الإثارة الغثة، والعاطفية على نحو صياني. أما مادة الجرعة وأخيلتها متقدّم من الخارج من خلال نوع من الحجرة المظلمة مصنعة في مكب الطبع، تثبت وتعكس وتنقل، الهوامات المتحركة لهذين رجل ما، كي يزداد بين الناس من دماغ متبلد آخر مصاب بنفس التعطيل لكل حسن سليم وكل غاية محددة... (٧٠)

وعلى أية حال، يبقى من غير المنصف لريتشاردسون أن نشير إلى أن المزية الأساسية التي استمدّها من الدارة الخصوصية التي وفّرتها الطباعة بينه وبين قرائه هي إطلاعهم على مكنونات أحلام يقظته، فهو على الأقل جعل من الممكن تصوير الأفعال التي لا يمكن تقديمها علناً بسبب الرقابة، ورغم كل ما قيل عن نظرة ريتشاردسون إلى الحياة «من ثقب الباب»، والتي لا شك أنه استخدمها بين القينة والفينة لغايات فاسدة، فإن هذه النظرة هي القاعدة الأساسية التي استند إليها في افتتاحه الرائع ميلاناً جديداً لسير الأدبي في التجربة الخصوصية. ولا بد، بعد كل شيء، أن نتذكر أن العبارة ذاتها أي «النظر من ثقب الباب» ليست إلا شكلاً ازدرائياً للمجاز الذي عبّر من خلاله دارس عظيم آخر متخصص بالحياة الداخلية، هو هنري جيمس، عن

اعتقاده بضرورة علم تحييز المؤلف وموضوعه: عند هنري جيمس أن دور الروائي في القصة هو دور «المراقب من النافذة»^(٧١) على الأقل، إن لم يكن دور المتلصص من ثقب الأبواب.

(٤)

إذا، فقد تضافرت تغيرات اجتماعية وتقنية عديدة كي توازر ريتشاردسون في تقديم عرض لحيوات شخصياته الداخلية وتعيد علاقاتهم الشخصية أكمل وأكثر إقناعاً مما نجده في السابق. وهذا بدوره أحدث تماهياً أعمق وليس له نظير بين القارئ وهذه الشخصيات. فنحن، ولأسباب واضحة، نتماهى ليس مع أفعال وأحوال هذه الشخصيات بل مع الفاعلين أنفسهم، كما أن فرص المشاركة الصريحة والكاملة هذه في الحيوان الداخلية للشخصيات هي فرص غير مسبقة أبداً على النحر الذي أتاحت به من خلال فرص ريتشاردسون لجريان الوعي لدى هاميل وكلايسا في رسائلهما.

إن ملاحظتنا روايات ريتشاردسون في عصره من قبول واحتفاء يظهر ذلك بوضوح كاف. ففي رسالة أعاد ريتشاردسون نشرها في التمهيد لرواية هاميل، وصف آرون هيل كيف تحول تباعاً إلى كل الشخصيات أثناء قراءته: «بين حين وآخر أكون كولبراند السويسري؛ لكن كلما مضيت قدماً، في تلك الشخصية، لا أعود أستطيع الإفلات من السيدة جيوكس؛ التي غالباً ما توقظني في الليل»^(٧٢)؛ وتبين شهادة ديدرو أن الفرنسيين شعروا أيضاً أن شخصيات ريتشاردسون واقعية تماماً، ففي تقرير ريتشاردسون (١٧٦١) يروي ديدرو كيف صرخ غالباً دون إرادة منه، وهو يقرأ كلايسا: «لا تنفي به! إنه يخدعك! إذا ذهبت ستهلكين!» ولما قارب على إنهاء الرواية «شعر بالأحاسيس ذاتها التي يشعر بها المرء حين يفارق أصدقاء عاش معهم سنوات عديدة»، وعندما انتهى «شعر فجأة أنه بقي وحيداً». وبالفعل، فقد استغرقت التجربة تماماً لدرجة أن أصدقاءه تساءلوا حين رأوه بعدها إن كان مريضاً، أو أنه فقد صديقاً، أو أحد أبويه^(٧٣)؛ أما إدوارد يونغ فقد اعتبر كلايسا «حبه الأخير»^(٧٤).

وبالطبع، فإن التماهي ضرورة إلى حد ما، في كل أدب، كما هو ضرورة في الحياة. فالإنسان «حيوان آخذ للدرر»؛ وهو يصبح كائناتاً بشرياً ويطور شخصية كنتيجة لاستجابات لا تتمد ولا تخص من نفسه إلى أفكار ومشاعر الآخرين^(٧٥)؛ ومن الواضح أن الأدب كله يعتمد على هذه القابلية البشرية لإسقاط الذات على البشر الآخرين وأحوالهم، وعلى سبل المثال، إن نظرية أرسطو في التطهير *catharsis* * تفترض أن الجمهور يتماهى.

إلى حد ما مع البطل التراجيدي؛ إذ كيف يمكنك أن تتطهر دون أن تصجر المرارة ذاتها؟

لكن التراجيديا الإغريقية، شأن كل الأشكال الأدبية الأخرى السابقة على الرواية، تشتمل على

* التطهير، أو التفريغ، تحدث عنه أرسطو في كتابه «فن الشعر»، وهو تفريغ الشحنة العاطفية ذات الطبيعة المؤلمة من خلال وضع تثار فيه الوجدانات لدرجة تزول معها الضوابط الواعية في لحظة من المشاركة الوجدانية بين الشخص الذي يعاني وآخرين يتعاطفون معه. ويعقبه أرنباخ عام...

عديد من العناصر التي نتخذ من نطاق التماهي فشرط الأداء المسرحي أمام الجمهور، ونبالة البطل، وقدره المرعب على نحو استثنائي، كلها تعيد تذكير الجمهور بأن ما يروونه ليس حياة بل فناً يصور بشراً وأحوالاً مختلفة جداً عما تقدمه تجربتهم اليومية الخاصة.

أما الرواية فقد خطت أصلاً من العناصر التي نتخذ من التماهي، وهذا السلطان على وعي القارئ يقدم الكثير من العالم الروائي عموماً. فمن جهة أولى نجد أن هذا الشكل مسلح بدقة وحذاقة لاتصاهي في سبر الشخصية والعلاقات الشخصية والتي نجدها في أعمال الروائيين العظماء؛ فأهمية الرواية الفائقة عند د. هـ. لونس هي في كونها تستطيع أن «تخبر وتقود إلى أمكنة جديدة جريان وعينا المتعاطف» - فلا يعود نتعاطف مع الأشياء الميتة - كاشفةً أئند الأماكن سرية في الحياة^(٧٦). ومن جهة أخرى، فإن هذا السلطان ذاته على الوعي هو ما يمكن الرواية، بعيداً عن الإدراك الأخلاقي والسيكولوجي الواسع، من لعب دور الممّون العام بالتجربة الجنسية البديلة وتحقق الرغبة المراهقة.

ويحتل ريتشاردسون مكانة فريدة في التقليد الروائي لأنه دشّن كلاً من هذين الاتجاهين. وكل اكتشاف نكتشفه لديه نجده مفعماً بالسخرية، ذلك أنه قابل لاستخدامات متنوعة، إلا أننا نجد سخرية تامة على نحو خاص في الاستخدامات المتفارقة التي أقام عليها ريتشاردسون اكتشافه الأدبي في عمله الأول: فروايتة بامبلا هي بحث سيكولوجي بارز تماماً كما أنها في الوقت ذاته، وكما كتب تشين إلى ريتشاردسون، استثمار لما كان القديس بولس، «كرحل مهذب وكمسيحي ذي دهاء»، قد حرّمه حين كتب «إنه لمن العار عليك أن تتحدث عن تلك الأشياء التي تفعلها في السر»^(٧٧).

وتشين في هذا القول كان يلحح إلى الاتهام الشديد الذي وجهه فيلدنغ في بامبلا، والذي مفاده أن شعبية بامبلا متأية مما تقدمه من إثارة جنسية بديلة. ومن الشائق أن نلاحظ أن هذه التهمة وجهت في رسالة من قبل توماس تيكلينكست أيضاً، وهي محاكاة ساخرة دقيقة لمديح آرون هيل قدرة ريتشاردسون على إحداث تمام كامل مع شخصياته يكتب تيكلينكست: «... إذا وضعت الكتاب جانباً فإنه يلاحقني ومع أنه يدوي في أذني طوال النهار، فهو يملك الخيال طوال الليل. إن لفي كل صفحة منه سحراً - أوه أنا أنفعل حين أروي هذا: ويخيل إلي أنني أرى بامبلا في هذه اللحظة، وقد خلعت كل زينتها».

ليست سخرية فيلدنغ دون حق، فبعض المشاهد في بامبلا أكثر إباحة من كل ماني دي كامبيرون بوكاشيو، على سبيل المثال، مع أن من الصعب للوهلة الأولى، رؤية سبب ذلك، نظراً لمقاصد ريتشاردسون الفاضلة. ولاشك أن أحد الأسباب هو التكتّم الشديد الذي يكتنف الجنس لدى ريتشاردسون ومجتمعه. أما لدى بوكاشيو فنجد الشخصيات من كلا الجنسين تجاهر بمشاعرهما الجنسية؛ كما أن أفعالها تروى على مسامع جمهور من الجنسين دون أن يصلّم أحد على نحو جدي أو حتى يثار. لكن الأمور مختلفة تماماً في عالم ريتشاردسون، والتكتّم الذي يلفّ الحياة الجنسية يعني أن كل حركة تنم عن السيد ب تلفت الانتباه المصدوم لدى قراء ريتشاردسون أكثر بكثير من معالجة الفعل الجنسي ذاته لدى بوكاشيو.

ولعلنا نجد سبباً آخر في الحياء الظاهري لوصف ريتشاردسون - أي ماوصفه لورنس على نحو معرّ بجمع ريتشاردسون «الطهارة القطنية وإثارة الملابس الداخلية»^(٧٨). ولعل الأخلاقيين الذين استحسنوا بامبلا

التفتوا إلى حجة دينيز التي مفادها أن «من المخطأ الشنيع بالنسبة لبعض الأشخاص في الوقت الحاضر أن يجبنوا من الماجن، أو من المولع بالحب، فالفحشاء لا يمكن لها أن تكون خطيرة جداً، ذلك أنها بذئنة ومنفرة؛ أما الحب فهو هوى منسجم مع حركات الجسد الفاسد، أي متصل بصورة حيوية غالباً، في ميل غرامي فارغ يتسلل إلى المشاعر الطاهرة» (٧٩).

ويوجد بالفعل ما يدعو إلى الاعتقاد بأن ريتشاردسون نفسه كان مدركاً لهذا التناقض؛ فقد علق على ستيرن مزدرباً أن «ظرفاً مخففاً يرعى أعماله، وهو أنها بذئنة جداً بحيث لا يمكن أن تكون مثيرة» (٨٠) ولعله قال الشيء ذاته عن بوكاشيو، ولا بد من القول إن لاشيء يمكن أن يكون أقل بلاءً ومع ذلك أكثر إثارة من بعض المقاطع في بامبلا.

وعلى أية حال، فإن السبب الرئيسي لكون مشاهد ريتشاردسون الإيروسية أكثر إيهاء من مشاهد بوكاشيو هو أن مشاعر الفاعلين المعنيين أكثر واقعية بكثير. فنحن لانستطيع معرفة شخصيات بوكاشيو في دي كامبيرون، ذلك أنها مجرد حيل ووسائل ضرورية لتقديم أوضاع ومواقف مسلية؛ في حين نعرف شخصيات ريتشاردسون، ونعرف معالجاته الشمولية لردود أفعالها تجاه كل حادثة مما يجعلنا نتخيل أننا نساهم في كل تقدم وتراجع أسرهم كما ينعكسان في حساسية بامبلا المستثارة.

وعموماً، فإن الاعتراض الرئيسي على بامبلا وعلى التقليد الروائي الذي تدشنته، ليس كونها مثيرة وشهوانية بل كونها تضيف قوة جديدة على أخلاقيات الرومانس القديمة.

فقصة بامبلا هي، بالطبع، تنوع على ثيمة سندريلا القديمة. ذلك أن الاهتمامات الأصلية لكل منهما تروحي أن القصتين كلتيهما بمثابة تعويض compensation للكدر والعمل الشاق الوضع والآفاق المحدودة للحياة المنزلية الرتيبة. الأمر الذي يمكن القراء، إذ يسقطون أنفسهم على وضع البطلة في بامبلا، من تحويل سأم العالم الواقعي وتجرده عما هو شخصي إلى نموذج مرضي يتحول كل عنصر فيه إلى شيء يقدم إثارة وإعجاباً وحياً. تلك هي فتنة الرومانس، ورواية ريتشاردسون تحمل في كل موضع مواضعها علامات تدل على أصلها الرومانسي - من اسم بامبلا الذي هو اسم أميرة في عمل سيدني أركاديا، إلى إلحاحها على انعتاق البطلة الرعوي من الوقائع الاقتصادية والاجتماعية حين تلتبس ملاذاً في الطبيعة وفي «العش»، مثل عصفور في الشتاء، على الورد والزعرور البري» (٨١). ولكنها مع ذلك رومانس مختلف: فقد حل محل العراة الجنية، والأمير، واليقطين زير نساء ثري ومركبة حقيقية وجنس حقيقي.

هذا هو دون شك السبب الذي جعل ريتشاردسون، الذي نادراً ما أعجب بقصص آخر غير قصته، قادراً على نسيان كم كان قريباً من تقديم نفس المسرات التي قدّمها الرومانسيات التي كان يهزأ بها. فقد كان اهتمامه مركزاً إلى حد بعيد على تطوير تقنية للعرض أكثر إتقاناً مما عرفه القصص في السابق بحيث كان من السهل غض الطرف عن المحتوى الذي يطبق عليه هذه التقنية - فضلاً عن استغلاله براعته السردية من أجل إعادة خلق واقعية شبيهة بحلم اليقظة، ومن أجل إضفاء سيماء الصديق على الانتصار ضد كل العوائق، هذا الانتصار الذي كان في التحليل الأخير، وعلى عكس كل التوقعات، بعيد الاحتمال في الرومانس إلى أبعد حد.

إن هذا الجمع للرومانس والواقعية الشكلية والمطلق علي كل من الأفعال الخارجية الظاهرة والمشاعر الداخلية الباطنة هو الصيغة التي تفسر قوة الرواية الشعبية: فهي تشبع المطامح الرومانسية لقراءها إذ تقدم خلفية كاملة ووصفاً تاماً لتفاصيل التفكير والعاطفة بحيث يظهر ما هو في في الأساس ملاحظة غير واقعية لأحلام القارئ وكأنه حقيقة حرة. ولهذا السبب، فإن الرواية الشعبية عرضة لاستهجان أخلاقي شديد لم تكن القصة الخرافية أو الرومانس عرضة له: فهي تتجرأ على أن تكون شيئاً آخر، كما أنها تشوش الحدود والفوارق بين الحلم والواقع على نحو أكثر براعة مما في أي قصص سابق، وذلك أساساً بسبب القوة الجديدة المتراكمة لدى الواقعية الشكلية نتيجة التوجه الذاتي الذي قلعه ريتشاردسون.

وبالطبع، فإن هذا التشوش ليس جديداً بحد ذاته، على الأقل منذ دون كيشوت. ولكن إذا قارنا دون كيشوت مع مدام بوفاري، وهي المكافئ الكلاسيكي لها فيما يتعلق بمفاعيل الرواية، فإن ما ينتج عن واقعية الفعل وعن الخلفية الواضحة في الشكل الروائي والمتراكمة مع تركيزها على الحياة الوجدانية للشخصيات، يصبح واضحاً فدون كيشوت هو، في النهاية، مجنون، والتشوهات ناتجة عن المكون الرومانسي في الأفعال التي تتميز بلا واقعية واضحة للجميع، وحتى له نفسه، في نهاية المطاف؛ أما تصور إيمما بوفاري للواقع ودورها فيه، مع أنه مشوه، إلا أنها لا تراه كذلك لاهي ولا أحد غيرها؛ لأن تشوّهاته قائمة في المجال الذاتي بالدرجة الأولى، ومحاولة إخراجها وتحقيقها لا تشمل على أي من مثل هذه التعارضات مع الواقع والتي نجدها لدى بطل ميرفانتس: فمدام بوفاري تخطئ، لكن ليس بشأن القطيع وطواحين الهواء، بل فيما يتعلق بنفسها وعلاقاتها الشخصية.

وإيمما بوفاري في هذا تؤدي ضريبة إجبارية للطريقة التي يؤمن بها تقرب الرواية من الحياة الداخلية نفوذاً وأرجحية أكثر انتشاراً وديمومة من الرومانس، وهي ضريبة يصعب التهرب منها والخضوع لها في الوقت ذاته. وبمقدار ما يتعلق الأمر بهذه الأرجحية، فإن مسألة الصفة أو الخاصية الأدبية ليست أهم مافي الأمر. فسلطان الرواية على التجربة الخصوصية، سواء كان حسناً أم لا، جعل تأثيرها واحداً من المكونات الرئيسية في توفعات الوعي الحديث ومطامحه، كما كتب مدام دي ستايل بحق*:

...Le romance, même les plus purs, font du mal ; ils nous ont trop appris ce qu'il y a de plus secret dans les sentiments. On ne peut plus rien éprouver sans se souvenir presque de l'avoir lu, et tous les voiles du cœur ont été déchirés. Les anciens n'auraient jamais fait ainsi de leur âme un sujet de fiction. (٨٢)

ترافق تركيز الرواية على التجربة الخصوصية والعلاقات الشخصية مع سلسلة من المفارقات فمما يتصف بالمفارقة أن التماهي الاستبدالي الشديد للقراء مع مشاعر الشخصيات القصصية التي شهداها الأدب نتج عن استغلال مزايا الطباعة، هذا الناقل الأكثر تجرداً عما هو شخصي، والأكثر موضوعية، وشعبية بين

* بالفرنسية في النص الأصلي: ... حتى الروايات الأكثر نقاءً، يسطرها الأكم؛ فهي تجربتنا عما هو أشد سرية في المواطن وهي ليس بمقدورها أن تتحقق إن لم تذكر أنها على وشك أن تقرأ، وأن يراقع القلب قد تمزقت. أما القديما فما كان يوسعهم أن يجعلوا من أنفسهم موضوعاً للقصص على هذا النحو

وسائل الاتصال. كما يتصف بمفارقة أكبر أن سيرورة التمدن أفضت، في الضاحية، إلى طريقة في الحياة كانت أكثر عزلاً، وأقل اجتماعية مما كان عليه الحال في السابق، وفي الوقت ذاته، ساعدت على خلق شكل أدبي كان أقل اهتماماً بالعام والمعلن وأشد اهتماماً بالجانب الخصوصي في الحياة من أي شكل سابق. وأخيراً، فإن مما يتصف بالمفارقة أيضاً أن هاتين النزعتين اجتماعتا لتؤازرا أكثر الأجناس الأدبية واقعية كي يصبح قادراً أكثر من أي جنس آخر على هتك أكثر اكتمالاً للواقع السيكولوجي والاجتماعي.

لكن الرواية قادرة أيضاً على إحداث إضاءة وتنوير عظيمين، ولنا من الطبيعي أن تكون مشاعرنا مختلطة تجاه هذا الجنس الأدبي ومساقه الاجتماعي. ولعلنا نجد العرض الأكثر شمولاً، وتمثيلاً للمشكلة بكل ما فيها من شكوك في تلك الذروة الفارقة التي بلغها الاتجاه الشكلي الذي بدأ ريتشاردسون - أقصد عمل جيمس جويس يوليسيز. فما من كتاب فاقه في النسخ الحرفي لكل حالات الوعي، وما من كتاب اعتمد في فعله هذا على وساطة الطباعة بصورة كاملة مثله. وأكثر من ذلك أن بطله، كما أشار لويس مفورده، رمز مكتمل تماماً للوعي المدني، بجتر «محتويات الصحف والإعلانات، ويعيش في جحيم من الرغبات غير المتحققة، والأمانى المبهمة، والقلق المستبد، والإكراه الرهيب، والفراغ الموحش»^(٨٣). وليوبولد بلوم، نموذجي، أيضاً، في إعجابه الشديد الذي يصل حدّ العبادة بقراءة الجرائد الجنسية التي تقدمها روايات مثل لطائف الخطيئة، كما أن علاقته مع زوجته مصطبغة بإدمانهما المتبادل على هذه المسرات، على الكليشيهات* التي يستمدانها منها. كما أن بلوم، كمدني نمطي، لا ينتمي إلى أية جماعة اجتماعية معينة، وإنما يساهم على نحو سطحي في عدد كبير منها، لكن أياً منها لا يقام له، على أية حال، ما يتوق إليه من تفهم وجداني وعلاقات شخصية وطيدة، ويسوقه توحده إلى تخيل أنه واجد في ستيفن ديدالوس المسعف السحري، والصديق الحقيقي الذي بحث عنه ديفيد سيمبل.

لا شيء بطولي في بلوم، ولا شيء بارز في أي حال من الأحوال؛ وتصعب للوهلة الأولى رؤية لماذا يجب على أحد ما أن يكتب عنه؛ وهناك فوق ذلك، سبب واحد ووحيد ممكن، وهو أيضاً السبب الذي نعتاش عليه الرواية عموماً: فرغم كل ما يمكن أن يقال ضد بلوم، تبقى حياته الداخلية أكثر تنوعاً وأكثر وعياً بذاتها وعلاقاتها الشخصية من نمطها الأصلي Proto Type الهوميري. وفي هذا أيضاً، ليوبولد بلوم هو ذروة النزوعات التي عتينا بها في هذا الفصل؛ وريتشاردسون، الذي تربطه به قرابة روحية دون شك، يجد ما يفسره، وربما ما يبرره، في الأسباب ذاتها.

- Letter to Richardson, 8 March 1749 (Forster MSS XII, ii, f. 110). (١)
- See McKillop, Richardson, PP. 43 - 106. (٢)
- Clarissa, III, P. 29 (٣)
- Contributions to The Edinburgh Review (London, 1844), I, PP. 331-2. (٤)
- "Life", prefixed to Correspondence of Samuel Richardson, i, xx. (٥)
- The English Novel (London, 1913), PP. 86 - 7. (٦)
- De l' Allemagne, in Œuvres complètes, XII, 86 -7. (٧)
- London, 1939, P. 313 (٨)
- De l' Allemagne, P. 87. (٩)
- See O. H. K. Spate, "The Growth of London, A. D. 1660 - 1800", Historical Geography of England, ed. Darby (Cambridge, 1936), PP. 529 - 47. (١٠)
- Plant, English Book Trade, p. 86. (١١)
- See, for example, T. F. Reddaway, The Rebuilding of London after the Great Fire (London, 1951), PP. 300 - 308. (١٢)
- No. 403 (1712); see also Fielding, Covent Garden Journal, NO33 (١٣)
- Max Beloff, Public Order and Public Disturbances, 1660 - 1714. (London, 1938), P. 28. (١٤)
- Spate, "Growth of London", P. 538. (١٥)
- "A project for the Advancement of Religion and the Reformation of Manners", 1709, Prose Works, ed. Davis (Oxford, 1939), II, P. 61. (١٦)
- Bishop Sherlock's phrase (1750), cit. Carpenter, Sherlock, P. 284. (١٧)
- cit. W. E. Lecky, History of England in the Eighteenth century (New York, 1878), II, P. 580. (١٨)
- Reddaway, Rebuilding of London, P. 294. (١٩)
- For example, John Gay, Trivia, 1716; Richard Burridge, A New Review of London, 1722; James Ralph, The Taste of The Town: or A Guide to all Public Diversion, 1731; and see also Paul B. Anderson, "Thomas Gordon and John Mottely, A trip through London, 1728", PQ, xix (1940), 244- 60. (٢٠)
- Clarissa, I, p. 353; III, PP. 505, 368; I, P. 422; see also III. PP. 68. 428. (٢١)
- P. 54. (٢٢)
- See Ambrose Head, "The Numbering of Houses in London Streets" , N. &Q., CLXXIII (1942), PP. 100 - 101; Sir Walter Besant, London in the Eighteenth Century (London, 1925), PP. 84 - 5, 88- 101, 125- 32; George, London Life, PP. 99 - 103. (٢٣)
- Correspondence, IV, PP. 79 - 80; I, CLXXIX; P. 225. (٢٤)

Clarissa, IV, P. 538.	(26)
Correspondence, IV, PP. 290 - 91.	(26)
Richardson (London, 1928), P. 27.	(27)
Letters of Cheyne to Richardson, PP. 34, 59, 61, 109, 108.	(28)
Correspondence, IV, P. 30.	(29)
London, 1930, PP. 57 - 8.	(30)
Letters of D. H. Lawrence, ed. Huxley (London, 1932), P. 614.	(31)
Ch 31.	(32)
Edinburgh, P. 3.	(33)
George, London Life, P. 329.	(34)
Account, P. 36.	(35)
cit. McKillop, Richardson, P. 202.	(36)
Culture of Cities (London, 1945), P. 215.	(37)
Pamela, PtII, P. 2.	(38)
Correspondence, III, PP. 252-3.	(39)
Howard Robinson, The British Post Office: A History (Princeton, 1948), PP. 70 - 103.	(40)
Letters and Works, I, P. 24.	(41)
Correspondence, I, P. liii.	(42)
ibid., VI, P. 120.	(43)
ibid., I, P. Clxxxi.	(44)
cit. Thomson, Richardson, P. 110.	(45)
correspondence, III, PP. 247, 245.	(46)
Clarissa, II, P. 431.	(47)
See G. F. Singer, The Epistolary Novel (Philadelphia, 1933), especially PP. 40 - 59; F. G. Black, The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century (Eugene, Oregon, 1940); and for the European background Charles E. Kany, the Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain (Berkeley, 1937)	(48)
Clarissa, IV, P. 375.	(49)
27 October 1777.	(50)
The Everyman and many other editions do not reprint The prefatory mater of the novels, nor the important Postscript of Clarissa. Quotations here are from the Shakespeare Head Edition (Oxford, 1930).	(51)
Letters, ed. Mallam, P. 24.	(52)
Clarissa, IV, P. 495.	(53)
Correspondence, I, P. clx.	(54)
I, PP. 356, 6,8.	(55)
Critical Remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa, and Pamela.. By a Lover of Virtue (1754), P.4 Shenston Parodied Richardson's neologisms in the Passage cited above, Which contains the first use of "scrattle" recorded in the O. E. D.	(56)
Letter to David Mallet 1753, cit McKillop, Richardson, P. 220.	(57)
Familiar Letters on Important Occasions (1741), Letter 141 ; the first reference given in the O. E. D., also by Richardson, is from Grandison.	(58)
Grandison, VI, P. 126.	(59)

Politics, Bk VII, Ch. 4, Sects. ii- xiv.	(63)
Culture of Cities, PP. 355-7.	(64)
"Prévost's Translations of Richardson's Novels", Univ California Pubs. in Modern Philology, XII (1927), P. 389.	(65)
Clarissa, III, P. 209 ; IV, P. 530.	(66)
The Winter's Tale, Act IV, sc. iv.	(67)
Part I, Ch. 32.	(68)
Correspondence, I, P. IXXvi.	(69)
Clarissa, IV, PP. 184, 19-26.	(70)
"Remark C", Fable of the Bees, I, P. 66.	(71)
Cit, Dobson, Richardsons, PP. 100 - 101.	(72)
Ed. Shawcross, I, P. 34, n.	(73)
see Prefaces, Portrait of a Lady, Wings of the Dove (Art of the Novel, ed. Blackmur (London, 1934), PP. 46, 306)	(74)
Pamela, 2nd ed., 1741, I, P. XXX.	(75)
Œuvres, ed. Billy (Paris, 1946, PP. 1091, 1090, 1093.	(76)
Richardson, Correspondence, II, P. 18.	(77)
On this see G. H. Mead, Mind, Self, and Society (Chicago, 1934), especially PP. xvi- xxi, 134-8, 173, 257.	(78)
Lady Chatterley's Lover, Ch.9.	(79)
Letter to Richardson, PP. 68-9.	(80)
"Introduction to These Paintings", Phoenix, ed. MacDonald (London, 1936), P. 552	(81)
'A large Account of Taste in Poetry' Critical Works, I, P. 284	(82)
Correspondence, V, P. 146.	(83)
Pamela, I, P. 68.	(84)
De L'Allemagne, P. 84.	(85)
Culture of Cities, P. 271.	(86)

الفصل السابع

ريتشاردسون كروائي: كلاريسا

في وقت مبكر من عام ١٧٤١ أوضح ريتشاردسون لأرون هيل أنه كتب بامبلا على أمل أن «تدخل نوعاً جديداً من الكتابة»^(١). وهذا القول سابق في الزمن على قول فيلدنغ المشابه، والذي أطلقه بعد سنة من هذا التاريخ في تقديمه لروايته جوزيف أندروز، كما أنه يشير إلى أن ريتشاردسون، بعكس ديغو، كان مبدعاً ومجدداً أدبياً واعياً بما يفعله.

ومن المؤكد أن ليس في كلاريسا أي شيء طارئ، فقد كانت حبيبتها في ذهنه منذ عام ١٧٤١، كما شغله بناؤها على نحو متواصل منذ ١٧٤٤ وحتى ١٧٤٩ حين نشرت مجلداتها الأخيرة؛ ومن المؤكد أيضاً أن ريتشاردسون تمكن في كلاريسا، وبصورة أكثر اكتمالاً مما في بامبلا، من حل الإشكاليات الشكلية الأساسية التي ما تزال تواجه الرواية عن طريقة خلق بناء أدبي ينتظم طراز السرد، والحبكة، والشخصيات، والقيمة الأخلاقية في كلٍّ موحد. ومع أن كلاريسا تشتمل على نحو ميلون كلمة مما يجعلها أطول رواية في اللغة الإنجليزية، فإن ريتشاردسون كان محققاً في تأكيده أن «العمل برغم طوله، ليس فيه استطراد واحد، ولا إنبزود واحد، أو فكرة واحدة، وإنما ينشأ بصورة طبيعية من الموضوع، ويعززه، ويتقدم به»^(٢).

(١)

كان استخدام ريتشاردسون الشكل الرسائلي في كلاريسا أكثر تكيفاً بكثير مع تصوير العلاقات الشخصية مما كان عليه الحال في روايته الأولى. ففي بامبلا ليس هنالك سوى مراسلة أساسية واحدة - بين البطلة ووالديها - أي ليس هنالك أي عرض مباشر لوجهة نظر السيد ب، كما أن الصورة التي تتكون لدينا عن بامبلا نفسها هي صورة وحيدة الجانب تماماً. الأمر الذي يطرح إشكالية نقدية مشابهة تماماً لتلك التي رأيناها في مرل فلاندرز؛ حيث من الصعب معرفة إلى أي حدّ يمكن الركون إلى التفسير الذي تقدمه البطلة لشخصيتها وأفعالها كما نحد التشابه بين الروائيتين في حقيقة أن ريتشاردسون لم يكن لديه سوى مصدر سردي، واحد، هو بامبلا نفسها، مما أدى به. ليس فقط لأن يتدخل بين الحين والآخر شارحاً بعض الأمور مثل كيفية وصول بامبلا من بيدفورد شاير إلى لنكولنشاير، وإنما، الأهم من ذلك، إلى قطع السياق الرسائلي تدريجياً، وتحوّل الرسائل إلى «يوميات بامبلا»، مما جعل الأقسام الأخيرة من الرواية تحدث نوعاً من الأثر السردي لا يختلف عما نجده في المذكرات السيرية الذاتية لدى ديغو.

أما في كلاريسا فتجد أن المنهج الرسائل ينهض بعبء القصة كله، والقصة، لذلك، وكما يقول ريتشاردسون في الملحق، «سرد درامي» أكثر منها «تاريخاً»^{*}. ومع ذلك يبقى اختلافها الأساسي والواضح عن الدراما اختلافاً هاماً وذا دلالة: فالشخصيات هنا لا تعبر عن نفسها بالكلام وإنما بكتابة الرسائل، وهذا الفارق ينسجم تماماً مع الطابع الباطني والذاتي للصراع الدرامي الذي تنطوي عليه هذه الشخصيات. وهذا الصراع يبرر الطريقة التي اتبعها ريتشاردسون لتنظيم سرده في «تراسل مزدوج ولكن منفصل» بين اثنين من اليليدات الشابات الفاضلات... وجنتلمانين مسرفين في إشباع شهواتهما^(٢) - ليس هذا التقسيم التكلي إلا تعبيراً عن الانشطار في الأدوار الجنسية والذي هو في القلب من موضوع ريتشاردسون فصلاً عن كونه شرطاً أساسياً للبوح الذاتي الصريح من قبل الشخصيات التي يمنعها التراسل مع الجنس الآخر عن مثل هذا البوح

وإذا، فقد كان لاستخدام سلسلتين متوازيتين من الرسائل مزايا عظيمة، لكنه يستحضر مصاعب كبيرة أيضاً؛ ليس لأن الكثير من الأفعال تجب روايتها منفصلة وبالتالي على نحو متكرر وحسب، بل لأن هنالك أيضاً خطر تشتيت انتباه القارئ بين مجموعتين مختلفتين من الرسائل والردود. ولكن ريتشاردسون يقود تسلسل السرد على نحو يحد من هذه المساوئ. ففي بعض الأحيان يجد أن مواقف الشخصيات الرئيسية من نفس الأحداث مختلفة تماماً بحيث لا يشعر بال تكرار، بينما يتدخل هو كمحرر في أحيان أخرى كي يوضح أن بعض الرسائل قد بقيت طي الكتمان أو اختصرت - وبالنسبة، هنالك فارق هام جداً بين مثل هذا التدخل، المقتصر على إيضاح طريقة التعامل مع الوثائق الأصلية، وبين التدخل في بامبلا، حيث يتولى المؤلف دور السارد.

إن المنهج الأساسي الذي اتبعه ريتشاردسون في حل إشكالية السرد، هو تقديم مجموعات ضخمة من الرسائل من طرف أو آخر وتنظيم هذه الوحدات الإنشائية الرئيسية بحيث يكون هنالك علاقة دالة بين الفعل وطريقة إخباره. ففي البداية، على سبيل المثال، تحتل الرسائل بين كلاريسا وأنا هو معظم الجزءين الأولين. أما التراسل الذكوري فلا يبدأ وينكشف الخطر الكبير المهدق بكلاريسا إلا بعد أن تتضح شخصيتها تماماً، وتكون كلاريسا قد خطت الخطوة المصيرية الحاسمة واضمة نفسها تحت سلطان لوفليس. أما ذروة القصة فتستحضر نموذجاً رائعاً آخر من فن مرح الألحان، حيث يعلن لوفليس عن الاغتصاب بطريقة مقتضبة، لكن القارئ يجهز معه صفحة أخرى من الترقب القلق قبل أن يسمع من كلاريسا كلمة عن هذا الموضوع، أو عن الأحداث التي تسبقه. وأخذ يكون موثها متوقفاً ويعجل بحدوث إعادة تنظيم لها دلالتها في النموذج الرسائل: حيث تتعطل تقنية **canalization** المراسلات الصارمة بسبب طوفان الرسائل التي تحيط بكلاريسا بالإصجاب والاهتمام القلق، بينما يصبح لوفليس شخصاً معزولاً على نحو متزايد، ليلقى حتفه بعد ذلك والذي يجرنا به مخادم فرنسي مترحل.

يستمر ريتشاردسون دون أن يصبح التبسيط الأساسي الموجود في معالجته للبناء الرسائل واضحاً أو

* history كلمة الإنجليزية لها معنى التاريخ، كسجل كرونولوجي بالأحداث، وكذلك علم التاريخ، كما أن لها معنى الحكاية والقصة... الخ.

** تقنية هنا من قاة وفنات، وليس بمعنى التكنيك.

مضجراً من خلال عدد كبير من الوسائل المتنوعة. فهناك، قبل كل شيء، التناقض بين العالمين المختلفين كلياً للتراسلين الذكوري والأنثوي؛ فضلاً عن التناقضات الأخرى في الشخصية والمزاج الموجودة ضمن كل من هذين العالمين؛ فالتحفظ القلق لدى كلاريسا يقابل الهذر السليط لدى آنا هو، والتقلب البايروني* في حالة لوفليس النفسية يقابل النبرة الرزينة على نحو متزايد في رسائل بلغورد. كما تظهر تناقضات أخرى في اللهجة بين الفينة والفينة من خلال إدخال متراسلين جدد، مثل عمّ كلاريسا الرصين أنطوني، وخادم لوفليس الجاهل جوزيف ليحان، ويراند المتحلق السخيف أو من خلال إبراد حوادث من نوع متناقض، تتراوح بين الوصف المستفيض لما في موت السيدة سنكلير من قلادة جسدية وأخلاقية والكوميديا الاجتماعية في بعض الحفلات التنكرية التي يشارك بها لوفليس.

ريتشاردسون -- بعكس الاعتقاد الشائع -- يمتلك مواهب فكاهية عظيمة. فهناك كثير من الفكاهة التي صدرت عنه بصورة غير متعمدة، وكلاريسا ليست خارج ذلك بالتأكيد - انظر الرسالة التي تخبر فيها كلاريسا أخاها الغائب في كيمبردج أنها «أسفة حقاً لأن لديها ما يدفعها إلى القول إنها سمعت كثيراً عن أهوال الجامعة التي لا تشرف ثقافته الليبرالية»^(٤). كما نجد في الرواية مقداراً كبيراً من الفكاهة المتعمدة الرائعة. فقد وجد فيلدنغ كثيراً من القوة الكوميديّة الحقة في الأرملة ييفيس^(٥)، وهناك أيضاً سخرية نهكّية منعمة بالحيوية، نهكّية منعمة بالحيوية، خاصة في الأقسام المحورية من الكتاب، ناجمة عن تفاعل عن الشخصيات بأدعائها ومستوياتها المتفاوتة كثيراً ويكفي أن نورد هنا مثلاً رئيسياً واحداً: ففي دار السيدة سنكلير بعد الغداء وقبل أن تتحقّق كلاريسا من الطبيعة الحقيقية لهذه المؤسسة، ينقل لوفليس تعليق كلاريسا وهي تطري الزواج المرتقب لسالي مارتن العاهرة من تاجر أصواف: «إن مآلاته الآسفة مارتن عن الزواج، وعن خادمها الوضع، وجيه تماماً»^(٦). فهذا التعليق يؤكد على جهل كلاريسا الجدير بالثناء والشفقة، كما أنه يفضي بنا إلى الاستمتاع بمافي المشهد من سخرية كاملة، وهي سخرية تستند إلى حقيقة أن لوفليس هو الذي يكتب متهمكماً إلى بلغورد عن رلع كلاريسا بعبارة «وجيه تماماً».

كما يظهر ريتشاردسون براعة عظيمة في تنويع سرعة السرد *Tempo of the narrative* على سبيل المثال، وبعد تهيئة طويلة جداً، نراه يصوّر الاغتصاب على نحو سريع ورشيق تماماً بحيث يأتي كشيء مباغت تفضي أصدائه المؤثرة تماماً وعبر جو من التطور البطيء إلى ما يتلوّه من رعب. وتتراكب مثل هذه التقلّبات المحسوسة مع نبرة الفعل ذاته، بمغزاه كي تحدث أثراً أدبياً لافتاً للنظر وبمميزاً تماماً. فالبطء الشديد يولد إحساساً بالتوتر المتواصل المفعم بالترقب؛ وسرعة السرد المتوازنة، والمتواكبة غالباً مع زلاّتها المفاجئة لحوّل من الوحشية أو الهستيريا هي القانون الشكلي الثام للعالم الذي تصوّره كلاريسا، حيث السطح الهادئ الراكد للعرف الكبتّي والرياء المتأصل الغارز في اللحم والذي يهدد في كل لحظة بتفجر العنف السري الذي يثيره مما يؤدي إلى إخفائه وكبته.

أما في تشخيصه ** فقد كان ريتشاردسون دقيقاً وبارعاً كما هو في نقيته الرسائية. وهو محقّ تماماً حين أعلن في الملحق أن «الشخصيات متنوعة وطبيعية؛ مميزة جيداً كما أنها مدعّمة ومحدّدة على

* نسبة إلى الشاعر الإنجليزي اللورد بايرون.
** characterization

نحو متسق؛ فكل الشخصيات مهما يكن شأنها نالت وصفاً كاملاً، لا لطبيعتها الجسدية والسيكولوجية وحسب، بل لحياتها السابقة وتفرعات عوائلها وعلاقتها الشخصية أيضاً؛ في حين يستبق ريتشاردسون في «الخاتمة» التي من المفترض أن السيد بلقورد قد كتبها» عرف الرواية اللاحق معترفاً بمسؤوليته عن كل شخصياته الدرامية ومختتماً سرده بوصف مقتضب لحيواتها اللاحقة.

صحيح أن كثيراً من القراء المحدثين وجدوا في كون كلاريسا طيبة جداً ولوفليس شريراً جداً شيئاً مقنعاً تماماً، لكن هذه لم تكن وجهة نظر معاصري ريتشاردسون، الذين أغاظوه، كما يروي في الملحق، بميلهم إلى شجب وإدانة البطلة لأنها «باردة جداً في حبها، ومتعجرة، بل ومزعجة في بعض الأحيان»، وكذلك بخضوعهم لسحر لوفليس الماجن، وراح ريتشاردسون يندب للآنسة غراينجر، «أله لا أستطيع قول إنني صادفت معجبين بلوفليس أكثر عدداً من المعجبين بكلاريسا»^(٧)؛ وذلك رغم أنه أضاف إلى هذه الأصلي هوامش تؤكد على وحشية لوفليس ونفاقه. وقد دام هذا الموقف المغاير من شخصيات ريتشاردسون الرئيسية حتى القرن التاسع عشر؛ حيث كان يعتقد بلزك، مثلاً، أن من المناسب في عام ١٨٣٧ إيضاح قضية أن هنالك درماً طرفين يجب أن نستوضحهما بالسؤال «من الذي يمكن أن يحسم بين كلاريسا ولوفليس؟»^(٨) - وهو سؤال اعتبر دون شك بمثابة تألق لفظي.

ولاشك، من جهة أخرى، أن كلاريسا كانت مودلاً رفيعاً للفضيلة النسوية - فقد بين ريتشاردسون في المقدمة أنه قدّمها «كمثال ونموذج لبنات جنسها» - وهذا يضع حواجز عالية بين البطلة وبيننا. فحين يقال لنا إن كلاريسا عرفت بعض اللاتينية، وأنها متميزة بدقة تهجتها، بل وإنها «معلمة بارعة في العمليات الحسابية الأربعة» نجد من الصعب أن نبدي الرهبة اللاتقة. كما أن تقسيم كلاريسا المنظم للزمن يبدو سحيقاً ومضحكاً، بحساباته الفانتازية التي تجربها بأن تسجل مثلاً أنها «مدينة للزيارات الخيرية بعدة ساعات، وذلك إذا ما قُترت مصادفة في عملها الخيري هذا متجاوزة الساعات الثلاثة المخصصة لكتابة الرسائل؛ ونحن نضحك أكثر عندما تندب كلاريسا أن همودها حرماً من متعة زيارة «أكواخ جيرانها الفقراء، لإعطاء الدروس للصبيان وإعطاء التوبيخات للبنات الأكبر»؛ كما أننا نتوق إلى وعي بالضعف البشري أكثر دقة مما في اعتراف أنا هو أن لا أحد يَزُ صديقنا» في الجانب الإجرائي» للتصوير الزيتي^(٩).

لكن أياً من هذه الأشياء لم يَدُ سخيلاً بالنسبة لمعاصري ريتشاردسون. فعصرهم كان عصر فوارق طبقية عميقة جداً؛ وعصر كان ما يزال وضع النساء فيه بحيث يعتبر أي إنجاز ذهني من قبلهن سبباً منطقياً للإعجاب؛ فضلاً عن أن طقوس الإحسان كانت تؤدي علناً وبأبهة محسنة لطيفة. وحتى اهتمام كلاريسا بتنظيم وقتها، رغم إفراطه تبعاً لكل المقاييس، كان ما يزال يحظى باستحسان واسع باعتباره تخطيطاً جديراً بالثناء للنزوع البيورتياني السائد.

إذاً، لقد تراكبت مثل عصر ريتشاردسون ومثل طبقته مع منظور أدبي محدود نوعاً ما وسائد في زمنه يرى أن وظيفة الفن التعليمية تؤدي على أفضل وجه يجعل الشخصيات أمثلة ونماذج للفضيلة والفضيلة، وهذا التراكم يفسر كثيراً مما نجده متافراً وغير قابل للتصديق في شخصية كلاريسا. وعلى أية حال، فإن هذا الدفاع ليس ضرورياً إلا بالنسبة لقسم ضئيل من الرواية - البلية ثم النهاية، خاصة، حين تغمرها مدائح الرناء من أصدقائها؛ أما خلال معظم السرد فإن انتباهنا يكون النتائج زائفاً عن كمالها إلى النتائج المأساوية

لغلطتها في اتخاذ قرارها بمغادرة البيت مع لوفليس ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد: فمع النفاذ السيكولوجي الذي يكشف لنا أن ريتشاردسون الروائي يمكنه، إذا لزم الأمر، إسكات ريتشاردسون مؤلف كتب السلوك، يتضح أن هذه الغلطة في اتخاذ القرار كانت هي ذاتها نتيجة لخصال كلاريسا نفسها: فهي توبّخ ذاتها على «توقها الشديد لأن تعتبر بمثابة مثال وقوة» هذا الهراء الفطيع الذي أدخله المعجبون بها في دماغها. وعلى اطمئنانها الزائد إلى فضيلتها وفوق ذلك، فإن ريتشاردسون يربط، بموضوعية فائقة بين سقوط بطلته ومحاولتهما تحقيق أهداف حملة الإصلاح الجنسي الموصوفة سابقاً. وفي النهاية تتحقق كلاريسا أنها سقطت تحت سيطرة. لوفليس بسبب اعتناؤها الروحي، الذي ساقها إلى الاعتقاد بأنها «قد تكون أداة طيعة في يد العناية الإلهية لهداية وإصلاح رجل يمتلك، كما اعتقدت، حساً سليماً يكفي لأن يهتدي»^(١٠).

وهكذا، فإن نزوع ريتشاردسون الشديد، في حالة كلاريسا، إلى جعل شخصياته تمثيلات -exemplification- لنوع من العبرة الأخلاقية الواضحة يوازنه إلى حد بعيد نزوعه الشديد المكافئ إن لم يكن الأشد إلى الإسقاط التخيلي القوي على عالم أدبي وسيكولوجي أكثر تعقيداً بكثير. كما أننا نجد الكفاءة ذاتها في نزوعه التعليمي الذي تجلّى في تصويره للوفليس - حيث رفض ريتشاردسون، مثلاً، أن يرضي أولئك الأخلاقيين ذوي الأفق الضيق الذين أرادوا منه إضافة الإلحاد إلى خطايا لوفليس الأخرى، على أساس أن ذلك سوف يجعل من المستحيل على كلاريسا أن تعتبره طالباً لهداها^(١١). لكن الاعتراضات الأساسية على شخصية لوفليس هي من نوع آخر إلى حد ما: فنحن لانعترض على رذيلته المراد لها أن تكون نوعاً من ضرب المثل بقدر ما نعترض على ما فيها من تكلف، ووعي للذات، وإصرار على هدف محدد. ولاشك أن ريتشاردسون كان يضع في ذهنه شخصية لوزاريو في عمل رو العالمة الجميلة^(١٢) (١٧٠٣)، فضلاً عن عدد من الأشخاص الحقيقيين من معارفه؛ فقد كان «دائماً»، «متيقظاً... حيال التسجج الفاسق، لدى الجنس الأول كما هو متيقظ... حيال المظاهر الزائفة لدى الجنس الآخر»^(١٣)؛ وبالنتيجة قدّم لنا شخصية ليست فرداً واقعياً بقدر ما هي دمج لحصال ماجنة متنوعة استمدتها من الملاحظة الشخصية، من جهة، ومن قراءاته الكثيرة في الدراما، من جهة أخرى.

ومع ذلك، ورغم أن العناصر المصطنعة والمؤلفة في شخصية لوفليس لا يمكن نكرانها، يبقى في هذه الشخصية، كما سنرى، الكثير مما هو بشري على نحو مقنع؛ وكما في حالة كلاريسا، فإن إعجاب المحيط المعاصر لريتشاردسون ساعده كثيراً على التخلص من الأعباء الجسمانية التي وقفت في وجهه معقولة إهداعه وقابليته للتصديق. ذلك أن ماجن القرن الثامن عشر كان مختلفاً جداً عن ماجن القرن العشرين. ولوفليس ينتمي إلى عصر سابق على فرض المدارس العامة سنة التكمّل والتحقّق الرجالي حتى أبناء المدينة* الأرستقراطيين الأكثر إفراطاً في توترهم^(١٤)؛ كما أن الكريكات والغولف لم تكونا قد قدّمتا أفنية بديلة لتصريف الطاقات الزائدة لدى الذكر المرفّه. وتخرنا الليدي ماري وورثلي موتاغيو أن أحد موديلات ريتشاردسون الممكنة للوفليس عام ١٧٢٤، هو فيليب، دون وارنور، الذي كان الروح النشطة في «لجنة السعي وراء النساء»، أولئك المخطّطين، الذين يلتقون «باتظام ثلاث مرات في الأسبوع للتشاور حول خطط

* Cad ابن المدينة: كلمة بريطانية عامية، وتأتي بمعنى الوغد، المنزل.

ملاحقة النساء من أجل مصلحة وتقدم هذا الفرع من فروع السعادة^(١٥)؛ وهناك أدلة كثيرة أخرى تشير إلى أن الولع الشديد بالصيد كان استثناءً أكثر من كونه القاعدة بين أفراد الطبقة الراقية في ذلك العهد؛ وأن الكثيرين من الأفراد الأصغر سناً لم يكونوا يختلفون عن زير النساء الغربي لا في تفضيل الرياضة التي ليس لها موسم محدد، وحيث الطريدة بشرية ومن جنس النساء.

أما النثمة الأخلاقية في كلاريسا فهي عرضة لاعتراضات مماثلة نوعاً ما لتلك التي تم توجيهها إلى التشخيص، لكن، على الأقل، ليس هنالك شك في أن مقصد ريتشاردسون بالمبين في عنوان روايته، قد تم تحقيقه بدقة أكبر مما في رواية ديفو مول فلاندرز. ففي العنوان نقرأ: كلاريسا؛ أو، قصة ليدي شابة؛ القضايا الأشد أهمية في الحياة الخصوصية، وخاصة المحن التي قد تلزم سوء التصرف من قبل الآباء والأبناء، فيما يتعلق بالزواج. وما يتلو ذلك يؤكد هذا التوصيف؛ فكلتا الطرفين على خطأ - الآباء في محاولتهم فرض سولز على ابنتهم، والابنة في كتمانها مغازلات عاشق آخر، وفي مغادرتها البيت معه؛ وكلتا الطرفين بنالان العقاب - تموت كلاريسا، ويتلو ذلك بعد فترة قصيرة موت والديها النادمين، بينما تجلب الأقدار على أختها وأخيها ما يليق بهما من بلاء.

وعلى أية حال، فإن ريتشاردسون يدعي لنفسه في الملحق مقصداً أخلاقياً أعظم. فقد قرر أن «يضم مساهمته المتواضعة، إلى غيرها من المساهمات في إصلاح العصر الكافر، وأن «ينتحل... التعاليم المسيحية العظيمة على هيئة تسليية مطابقة للزّي الحديث»، أخذاً في الحسبان أنه «حين يخفق الوعظ تكون الوسائل الأخرى ضرورية» فهل حقق طموحه المتشامخ هذا؟ إن الإجابة تحتاج إلى بحث جدي.

إن النقطة الأساسية الحاسمة في الموضوع هي موت كلاريسا. ففي الملحق ينتقد ريتشاردسون بقوة التراجيديا السابقة لأن «الشعراء التراجيديين... نادراً ما جعلوا أبطالهم... في ميقاتهم... يتطلعون إلى أمل قادم... أما هو فقد افتخر، بمسكهم، أنه وجد في النظام المسيحي ما يبرر «إرجاء خلاص الفضيلة المعذبة إلى حين تلقى ثوابها كاملاً» ثم يتابع مناقشة نظرية العدالة الشعرية poetic justice ومورداً شواهد وافرة من مقالة أديسون في The Spectator حول هذا الموضوع^(١٦). ولقد قاد هذا الأمر ب. و. دارنز إلى القول إن ريتشاردسون لم يقم إلا بمتابعة ثيمة «جزاء الفضيلة» التي باشرها في بامبلا مع اختلاف واحد هو أنه أرجأ «الجزاء» ودفعه «بعملة مختلفة عن تلك المتداولة في قصر السيد ب.»؛ وأنه لم يقم إلا باستبدال «كشف الحساب المتعالي بكشف الحساب الأرضي»^(١٧).

ومع أن كشف الحساب المتعالي في هذه الحالة هو أكثر إشباعاً من الناحية الجمالية من الكشف الأرضي الذي يجده، ليس في بامبلا وحدها، بل في الكثير من أعمال القرن الثامن عشر التي حاولت أن تجمع الطراز التراجيدي مع النهاية؛ ولكن لا بد من الاعتراف أن ريتشاردسون ليس لديه في أفضل الأحوال سوى انطباع سطحي عن الدين؛ وكما قال عنه كاتب في The Eclectic Review (١٨٠٥)، فإن «آراءه المسيحية عامة ومبهمة»^(١٨). ولكن، من جهة أخرى، وحتى لو رفضنا كل أمثلة الفن المسيحي التي لعب فيها شكل من أشكال الجزاء المتعالي دوراً هاماً، فإننا لا نستطيع إدانة ريتشاردسون كثيراً سواء على مشاركة في تقوى عصره الراضية عن ذاتها أو على إخفاقه في تخلي ما عرفته وجهة النظر المسيحية حول الحياة الآخرة من نزوع منتشر جلياً نحو تلطيف الأثر المعتاد الذي يخلقه موت البطل التراجيدي.

وعلى أية حال، فإن الإحساس الطاعني بالضياح والهزيمة والذي يتم إيماله عملياً من خلال موت كلاريسا، متراكباً مع الثبات الذي تبديه في مواجهته، يفلح بالفعل في إقامة نوع من التوازن التراجيدي الحقيقي بين ما في موت كلاريسا من رعب ومافيه من جلال، وهو توازن يتكشف عن نوع من الخاصية أرقى بكثير من ذلك الإيمان الصبياني بالأخرويات والذي يوحى به دفاع ريتشاردسون النقدي في الملحق. وهنا مرة أخرى، يواجه القارئ الحديث ما يبدو وكأنه عقبة لا يمكن تذليلها - المقياس أو المدى الهائل الذي يتم خلاله وصف كل تفاصيل موت كلاريسا ومن ثم تخطيطها وتنفيذ وصيتها. ولابد من الإقرار بوجود هذه العقبة: فتكريس ثلث الرواية تقريباً لموت كلاريسا أمر باهظ حقاً. مع أننا، من جهة أخرى، يمكن أن نعتبر إلحاح ريتشاردسون هنا بالعودة إلى الأرضية التاريخية والأدبية.

كانت البيوريتانية قد قاومت كل الاحتفالات الكنسية البهيجة، لكنها استحسنّت الطقوس المفرطة في طولها. وحتى الحماس الانفعالي حين يتعلق الأمر بالموت والدفن. وهذا، بالتالي، أدى إلى ازدياد مدى وأهمية تربيّات الجنّاز لدرجة أنها بلغت، في زمن ريتشاردسون، حداً من الإتقان والإحكام لم يسبق له مثيل.^(١٩) وهكذا، مرة ثانية، يبدو أن ما يظهر لنا في كلاريسا وكأنه صيغة زائفة ليس إلا دليلاً على قيام ريتشاردسون، سواء كان ذلك حسناً أم سيئاً، بدور موجّه الصوت، * Sounding board للصيحات المدوّنة في عصره، وبالمناسبة، في حالتنا هذه، للصيغة التي تردد صداها من الأهرامات إلى جبال لوس أنجلوس في القرن العشرين.

وفي الحقيقة، إن القسم الأخير من كلاريسا ينتمي إلى تقليد عريق في أدب الجنّاز. Funeral Literature وقد بين ج. و. دراير أن أحد الإسهامات البيوريتانية النوعية في الشعر كان المراثية الجنّازية،^(٢٠) Funeral Elegy؛ كما كانت تأملات فراش الموت تنشر غالباً بشكل منفصل بمثابة كرارييس لها مقاصد تبشيرية. وفي النهاية تطور كل من هذين الجسسين الأدبيين إلى اتجاه أدبي واسع استثمر كل ما يتعلق بالموت والدفن من أفكار وانفعالات؛ وقد شهد المقعد الذي نشرت فيه كلاريسا انتصار هذه الحركة في أعمال مثل الضريح (١٧٤٣) لبلاير، وتأملات ليلية في الحياة، والموت، والخلود (١٧٤٢) لإدوارد يونغ، وكذلك عمل ميرفي الشهير جداً تأملات بين القبور (١٧٤٦)، وكان ريتشاردسون قد قام بطبع هذين العملين الأخيرين^(٢١).

وكذلك كانت الأعمال الميثولوجية المعنية بالموت من بين الأعمال الأكثر مبيعاً في ذلك الوقت - من بينها في الموت لدربلييكورت، والذي ذيل به عمل ديفو شبح السيدة فيل. ولا شك أن جانباً من مقاصد ريتشاردسون كان تقديم عمل آخر من هذا النوع، يكون كتاباً عملياً عن الموت والدفن كما أنه كتب إلى الليدي برادشي آملاً أن تضيّع كلاريسا في مكتبتها مع عمل جيرمي تايلور قانون وتجارب الحياة المقدسة والموت المقدس^(٢٢)؛ وقد سر لمعرفته أن توماس ترنر، سمات إيست هوثلي، وشركاء المتعصب لدربلييكورت، وغيرهما من المتخصصين في أدب الموت، يؤوّه هذه المنزلة: كتب في عام ١٧٥٤، «قرأت لي زوجتي ذلك المشهد المؤثر من جنّاز كلاريسا هارلو، واستنّج، آه، ليمتحنني الله الرحمة لأعيش حياتي

* موجّه الصوت: أداة لتوجيه الصوت الصادر عن خطيب أو لور كسترا... الخ نحو جمهور النظارة... وهي تزيد الصوت وضوحاً وجهاً.

على نحو يجعل سولي ممثلاً لموت ذلك المخلوق السماوي» (٢٣).

ويبدو أن سبب الإلحاح على الموت هو الاعتقاد بأن من الممكن مقارنة العلمانية المتنامية في الفكر على أفضل نحو بتبيان أن الإيمان بعالم آخر هو وحده ما يقيم ملاذاً آمناً من فظاعة الغناء ورعبه ؛ فالموت، بالنسبة للأرثوذكس، ولنضع السخرية جانباً، كان اختباراً للحقيقة. ولقد كانت هذه إحدى الثيمات الأساسية التي ضممتها يونغ عمله فأملات ليلية ؛ كما أن ريتشاردسون نفسه كان مسؤولاً عن إدراج قصة دعوة أديسون شاباً ملحقاً إلى جانب فراشه وهو يحضر كي «يرى في أي سلام يمكن أن يموت» (٢٤)، في عمل يونغ تكهنات حول الإنشاء الأصيل. وبالنسبة لنا، فإن انشغال كلاريسا المسبق بتأبوتها لا يمكن أن يبدو إلا تكلفاً مرضياً ؛ في حين لا بد أنه بدأ بمثابة برهان مقنع على ثباتها ثبات القديسين بالنسبة لعصر جمل مجرمي نيوغايت يركعون حول تابوت في آخر أحد يقرون فيه على قيد الحياة، بينما تلقى «عظة اللعن» (٢٥).

وهكذا، فإن إلحاح ريتشاردسون الجنائزي بدأ مبرراً بالنسبة لمعاصريه؛ وعلينا نحن أن ننظر إليه كما ننظر إلى المقدار العظيم للذي نتجه من التماثيل الباروكية* التذكارية ناسين مافي الرمزية من ابدال صارخ وملفتين إلى التوكيد المتقن لحضورها وحده. كما أن علينا في الوقت ذاته أن نعي أن هناك سبباً أدبياً وجهها لإلحاح ريتشاردسون بهذه الصورة على موت بطلته. فالأمر يقتضي مرور وقت طويل جداً قبل أن تتمكن من نسيان مشاهد المعاناة التي مرت بها كلاريسا بحيث لا يبقى في ذاكرتنا سوى ذاك البهاء الأخير، «الابتسامة العذبة» التي تبقى على وجهها عندما يفتح الكولونيل موردين التابوت. كما أن الوصف الكامل تماماً أمر ضروري كي يكون بوسعنا أن نقدر، كما يقول بلفورد، «الفارق التام بين الضمير الصالح والضمير الطالح» وتلاقي كلاريسا نهايتها بصفاء وسكينة تراجيدية، طالبة من بلفورد أن يحبر لوفليس «كم تموت سعيدة! - وكم تتمنى أن تكون هذه ساعته الأخيرة، كما هي ساعته الأخيرة» (٢٦). لكن لوفليس يسقط فجأة ودون تهيشة سابقة، في حين تخاليل ريتشاردسون من خلال إلحاحه المتروكي كي يضيفي على موت كلاريسا كل مظاهر الفعل الصادر عن الإرادة - فموتها ليس استسلاماً سريعاً للغناء البشري بل تعاوناً مع الآلهة التي اصطفتها ثم إخراجها على نحو جميل

(٢)

إذاً، فقد حل ريتشاردسون في كلاريسا كثيراً من الإشكاليات الشكلية في الرواية، كما جعل الشكل الجديد على علاقة مع أسمى المعايير الأدبية والأخلاقية في عصره. صحيح أن المنهج الرسائي يفتقر إلى مافي طريقة ديفو السردية من سرعة وتموج، لكن كلاريسا عمل من الفن الأدبي السردية الرصين والمتناسك، في حين أن مول فلاندرز لم تكن كذلك، كما أنها عمل كان أعظم مثال كتب في هذا

* الباروك baroque: أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر خاصة. ويتميز إجمالاً بدقة الزخرفة وغرابتها وأحياناً باصطناع الأشكال المتحرفة والمتوترة (في الفن التشكيلي وفن العمارة) وبالتعقيد والصور الغامضة (في الأدب).

الجنس، بإجماع كل معاصريه تقريباً سواء في إنجلترا أو في الخارج: وقد دعا الدكتور جونسون ريتشاردسون «العقري العظيم الذي نثر شهرته على درب الأدب»، كما اعتبر كلاريسا «الكتاب الأول في العالم بسبب مايقدمه من معرفة بالقلب البشري»^(٢٧)، أما روسو فقد كتب في رسالة إلى دالامير (١٧٥٨) أن «ما من أحد أبداً، وبأية لغة، كتب رواية تكافئ أو حتى تضاهي كلاريسا»^(٢٨).

وإذا لم تكن هذه هي وجهة النظر الحديثة فذلك لايعني أنها خاطئة ؛ ولكن لايمكن نكران أن الاهتمامات الشديدة الأخلاقية والاجتماعية لذلك العصر فرضت نفسها في كلاريسا بشدة تفوق إلى حد بعيد ما في روايات ديغو أو معاصري ريتشاردسون العظماء، الأمر الذي جعلها غير مستساغة لدى القارئ الحديث (وكنا قد رأينا أن محاولة ديغو تقديم لعبة الأخلاقية *moralizing* عادة ما ينظر إليها اليوم على نحو ساخر ؛ بينما لا يحتاج فيلدنغ، وسموليت، وسترن إلى قبولنا معاييرهم الإيحائية بالطريقة ذاتها، ذلك لأهم كتاب كوميديون أو ساخرون بالدرجة الأولى». وهذا الأمر، متراكباً مع طول كلاريسا الهائل، ومع نزوع ريتشاردسون في بعض الأحيان إلى تهذيب السوق الأخلاقية والأسلوبية والذي لا يناظره فيه من بين الروائيين العظماء سوى دريزد، حرم أول رائعة روائية من التقدير الذي استحقته صراحةً في زمنها، وما تزال جديرة به إلى حد بعيد.

وهي جديرة به بالدرجة الأولى لأن قدرة ريتشاردسون البالغة على الاستجابة لإملاءات عصره وطبقته، والتي لعبت دوراً كبيراً في جعل كلاريسا غير مستساغة اليوم، ساعدت أيضاً في جعلها رواية أكثر عصرية. بمعنى ما، من أية رواية أخرى مكتوبة في القرن العشرين. فتورط ريتشاردسون التخيلي العميق في كل إشكاليات الأيديولوجيا الجنسية الجديدة وتفانيه الشخصي في سبر الجوانب الخصوصية والذاتية للتجربة البشرية أنتج رواية تجسد العلاقات بين شخصياتها الرئيسية عالماً من الصراعات الأخلاقية والاجتماعية بمقياس وتعمق يفوقان كل ما في القصص السابق ؛ وعلى المرء بعد كلاريسا أن ينتظر حتى مجيء جين أوستن أو ستاندال كي يحظى بمثل مواز لعمل يتطور بحرية وعمق شديدين يدفع من ضروراته وقواعده القصصية الخاصة.

وكما لاحظنا من قبل، فإن الفوارق الطبقية كانت تملك ريتشاردسون وتستبد به ولعله بصورة لاواعية، جمع إحساساً حاداً بالفوارق الطبقية مع نوع من ديمقراطية الليبرتيانيين الأوائل الأخلاقية التي أفضت في النهاية إلى النظرة الفيكتورية كما عبر عنها ج. م. يونغ ومفادها أن «الخط الفاصل العظيم... هو... بين المحترم والآخرين»^(٢٩). ولعل هذا الجمع أو الازدواجية *duality* هو المسؤول عن المعالجة الناقصة للمسألة الطبقية في باميللا: حيث السخط الشديد على مجنون ومخمل الطبقة الراقية متعارض على نحو سيء مع فقر البطلة قياساً بمنزلة السيد ب الاجتماعية. أما في كلاريسا، وربما بسبب غياب مثل هذا التباعد الاجتماعي بين البطل والبطلة، فإن ريتشاردسون يحقق أداءً أكثر قوة بكثير ليس فيما يتعلق بالصراع الاجتماعي ذاته وحسب، وإنما في مكوناته وتضميناته الأخلاقية أيضاً.

فهنا كل من كلاريسا ولوفليس متحتر من طبقة راقية من الملاك الأثرياء ولديه روابطه الأرستقراطية. لكن روابط آل هارلو هي من طرف الأم فقط، وهي لا ترقى بأي حال من الأحوال إلى مستوى عمّ لوفليس، اللورد، أو إلى مستوى إخواته غير الشقيقات ذوات الألقاب النبيلة. وكما توضح كلاريسا ساخرة،

فإن «الأمل العالي» لآل هارلو هو أمل الوصول إلى مستوى «عائلة راقية ذات لقب... وهو أمل كثيراً جداً ما تطمح إليه العوائل التي تمتلك الثروة الواسعة، والتي لا يمكن أن ترضى دون جاء أو لقب». أما المستودع الرئيسي لهذا الطموح فهو جيمس الابن الوحيد: الذي إذا أمكنه أن يجمع إلى نصيب العائلة نصيب كل من عميه المحرومين من الخلفة، فإن ثروته الهائلة وما يرافقها من نفوذ سياسي «قد تؤهله لأن يطمح إلى مقام النبلاء ورتبتهم» لكن مغالبة لوفليس لكلاريسا تهدد تحقيق هذا الطموح. فلوفليس لديه مطامح أعظم، كما أن جيمس يخشى أن يوافق عمه على زواج كلاريسا من لوفليس ويقومان بتحويل جزء من نصيبهما عنه إليها. ولهذا السبب، مضافاً إليه حقه الشخصي على لوفليس وربما حسده وخشيته أن تسبقه أخته إلى تاج النبالة، فإن جيمس يستعظم كل الوسائل الممكنة كي يدفع عائلته إلى فرض الزواج من سولز على كلاريسا. وسولز غني جداً لكنه وضعي المعتقد، ومن ثم فإن هذا الزواج لن يكلف كلاريسا أية دوة سوى عزبة جدّها، التي هي لها أصلاً ولا يمكن بالتالي تفادي فقدانها في جميع الأحوال.^(٣٠)

وهكذا، فإن ريتشاردسون يضع كلاريسا منذ البداية ضمن صراع معقد بين الولاءات العائلية والطبقية. فسولز يجسد على نحو بغيض السمات الأساسية للطبقة الوسطى الصاعدة؛ فهو، كما تقول كلاريسا بازدراء، «مرتزق ومدّع». لم يولد للثروات الهائلة التي يمتلكها، وهو بعيد كل البعد عن اللياقة الاجتماعية أو الصقل الذهني، ومنفّر جسدياً، فضلاً عن كونه غير حدير بما لديه من ثروة. بينما يبدو لوفليس، بالمقابل، ممتلكاً لكل ما تفتقده كلاريسا في بيتها من خصائص: فهو سيد إقطاعي لبيل واسع الثراء. كما أنه شخص «ذو معرفة وتبصر، وذوق»^(٣١)، وفوق ذلك، إنه لا يطلب يدها بدافع المصلحة المادية وإنما لإعجابه الشخصي الأصيل بجمالها وخصالها الرائعة. ثم إنه كعاشق محتمل يتفوق وإلى حد بعيد جداً على مافي وسط آل هارلو من ذكور - ليس على سولز وحده بل وعلى كل طلاب يد كلاريسا السابقين وعلى هيكمات ذاك الشخص الماخن المعجب بأنا هو، وهكذا تتوافر كل الأسباب التي تجعل لوفليس ملاذاً مرغوباً تماماً من عوائل وقيود طريقة آل هارلو في الحياة، ومن التهديد المباشر في إجبارها على الزواج من سولز.

ولكن ذلك ليس إلا في البداية إذ سرعان ما تكشف الأحداث أن لوفليس يعرض احترامها لذاتها وحرمتها لخطر أعظم عملياً، وذلك لأسباب ترتبط بصورة وثيقة أيضاً مع نسبة الاجتماعي. فهناك في المقام الأول، مجونه الأرستقراطي، ونفوره العياب من الزواج، والمتوافق مع عدوة واعية تماماً تجاه المواقف الأخلاقية والاجتماعية للطبقة الوسطى عموماً. في حين تشكل فضيلة كلاريسا «محفّزها» العظيم، كما يقول، ولا بد من اعتبارها بمثابة تعبير عن التفوق الأخلاقي لطبقته: ويعلق لوفليس، «لعل العالم كان سيدمر من السماء لو لم يكن الأمر على هذا النحو بالنسبة للفقير ومتوسط الحال». وكان قد سبق للوفليس أن خدع الآنسة بيترتون وحطّمها، وهي من عائلة حرفية غنية «تهدف إلى خط جديد في الطبقة الراقية»، كما أن أحد العوامل التي تسهم حبه لكلاريسا هو عزمه الوطيد على تحقيق نصر أكيد لطبقته الاجتماعية المغلقة ضد عائلة هارلو التي هانتها، والتي احتقرها كأسرة «طالعة من كومة روث، كما يذكر كل الكهول»^(٣٢).

ولهذا كله، فإننا نجد كلاريسا بلا نصراء، وهو أمر يتوافق مع كونها التمثيل البطولي لكل ما هو حر وإيجابي في الفردانية الجديدة، وخاصة الاستقلال الروحي المرافق للبيوريتانية: فهي تقارع كل القوى التي

تناهض بتحقيق المفهوم الجديد - الأرستقراطية، نظام العائلة البطركية، وحتى الفردانية الاقتصادية التي ارتبطت تطورها ارتباطاً وثيقاً مع تطور البيورقراطية.

إن الطبيعة السلطوية للعائلة هي ما يجعل بوقوع مأساة كلاريسا: فأبوها يتجاوز حقوقه الأبوية الشرعية المتفق عليها عموماً فهو لا يطلب منها التخلي عن لوقليس وحسب، كالزواج من سولز أيضاً. وهي لابد أن ترفض ذلك، وفي رسالة شاققة إلى عمها جون تحكي عن توقف مصير بنات جنسها على فرصة الزواج بصورة مطلقة، وتستنتج أن على المخلوقة الصغيرة أن لاتضطر إلى إقرار كل هذه التضحيات إلا من أجل رجل يمكنها أن تحبه^(٣٣).

ويستفحل التسلط الطريركي في عائلة هارلو بالهيمنة المنغلقة من عقالها لإملاءات الفردانية الاقتصادية ؛ وكلاريسا بين فكّي الكماشة هذين ذلك أن كثيراً من العلاء الراسخ الذي يكنه لها أخوها وأختها يستند إلى أن جدّهم خصّها بوراقة عزته، مستخفاً بحق البكورة، وبأن حفيده جيمس هو القريب الوحيد الذي يمكنه الحفاظ على اسم العائلة ؛ واختار بدلاً من ذلك كلاريسا، حفيدته الصغرى، انطلاقاً من التفضيل الشخصي وحده، أي على أساس العلاقة الفردية وليس العائلية. ويتفاهم مأزق كلاريسا أيضاً بكراهية جيمس للنظام التقليدي: كان يردد دائماً أن «البنات دجاجات تُقدّم على موائد الآخرين»، ولم يكن يحتمل التفكير في أن يفعل ذلك، أي أن يقلّم أخته على مائدة رجل آخر، «فشرة العائلة ستتضرر بالتأكيد»^(٣٤).

إن اجتماع سلطة العائلة مع المواقف الفردانية الاقتصادية لا يحرم كلاريسا من أية حرية في الاختيار وحسب، بل يؤدي أيضاً إلى أن تعاملها عائلتها بخشونة متعمدة، لأنها تفضل «معاشرًا للبقايا ذائع الصيت... على رجل عاشق للجمال وحده»^(٣٥)، كما عبر عمها أنطوني. وريتشاردسون يشير هنا إلى تجلّي الأخلاقية الصارمة للطبقة الوسطى، للتراكة مع إعطاء القيمة الأساسية للاعتبارات المادية، في سادّة خفية مزهوة بذاتها ؛ وهذا بالضبط ما أدركته جين كولبير صديقة ريتشاردسون. ففي عملها مقالة في فن التعذيب البارع (١٧٥٣) - هذه الدراسة الذاكرة لما في حياة العائلة الراقية من مضايقات - تلاحظ : كم كان هارلو العجوز يستمتع حين يغمز كلاريسا بالمال، والثياب، والمجوهرات، وغيرها، بينما هو يعلم أن كل ما تطلبته منه نظرة لطيفة، وكلمة لطيفة^(٣٦).

والمشهد الواضح تماماً الذي يصوّر هذه المضايقات هو حين تعذب آرابيلا شقيقتها كلاريسا بإصدارها على ألا تتفهم امتناعها عن الكلام بخصوص جهاز العرس الذي أمر به لوفافها من سولز. وتخبرنا كلاريسا، التي احتبست في غرفتها بسبب رفضها، عن الزيارة التي تقوم بها آرابيلا وعمتها:

تركّت أختي عمتي تعرف قرب النافذة، وظهرها لنا ؛ واختتمت تلك الفرصة لتهيني ببربرية زائدة: فقد جلبت، وهي قادمة إلى مخدعي، قطع القماش التي أرسلتها لي أمي، ونشرتّها على الكرسي بقربي ؛ ثم راحت تعرضها عليّ واحدة بعد الأخرى، مائة إياها على كتفها وذراعها ومتمادية في ذلك، بهنوء مصطنع، وهي تهمس همساً، لنلا تسمعها عمتي. هذه، يا كلاري قطعة قماش رائعة: أما هذه فساحرة تماماً أنصحك بأن تخرجي بها. وهذه، لو كنت مكانك، جعلتها

ثوب ليلة الزفاف، وهذه بطانة تحية! ألا تحين أن تأخذي المجموعة الجديدة من جواهر جدتك؟ أم أنك تودين الظهور بتلك الجديدة التي سيقدمها لك سولز؟ لقد تحدث عن إنفاق ألفين أو ثلاثة آلاف باولد حتى الآن، يا صغيرتي الغالية، كم ستبرجين على نحو ياهر! ماذا! اصمتي يا عزيزتي! (٣٧)....

وهكذا تفرّ كلاريسا من هذه المضايقات ليتنقل الصراع إلى حيز فردي تماماً لكنها، حتى هنا، تكون خاضعة لطروف ليست في مصلحتها أبداً. فمجرد حقيقة أنها غادرت البيت صوباً لحريتها وليس بسبب حبه، هي إهانة لا اعتداد لوفليس وكبرياته فضلاً عما تستحضره المسألة الأساسية التي تفصل بينهما، أي مسألة الزواج، من مصاعب خاصة. فلوفليس يعتبر أن موافقته على الزواج تعني منحة كلاريسا انتصاراً سهلاً تماماً، فذلك يعني أن يكون «الرجل جائرة لها، بدل أن تكون هي جائرة له». ولذا يحاول لوفليس بكل الحيل والأنواع أن يجعل حبها «يتقدم وينكشف»، وأن تعترف بإعجابها به كذكر، ولا يلجأ إلى استخدام القوة إلا حين تفشل طرائقه الأخرى، ويتملكه الخوف من أن «تتجراً على التفكير بأنها قد تكون سعيدة بدون» ويضطرها ضغط العائلة والرأي العام إلى البقاء معه آنذا (٣٨).

إن الأسلوب الذي يستغل به لوفليس مافي وضعها من عسرات لا يعني سوى مواصلة كلاريسا مبادئه من مواجهة مع الاستبداد الأبوي - ومواجهة كل القوى التي تنكر على جنسها مساواته التامة مع جنس الرجال. وهي تتورط بالفعل، وكما يشير ريتشاردسون عبر نقاش بلغورد لقصة الثالفة الجميلة، في الصراع ذاته الذي تتورط به كاليستا بطله هذه القصة فتساءل معها:

لَمْ نولد بأرواح ثابتة، إن لم يكن لغرض وجودنا،

ونزع حجاب الطاعة الذي يفرضونه،

ورئاسة امبراطورية المساواة بين البشر (٣٩)؟

لكنها، بعكس كاليستا، وبسبب نقائها وبراءتها تنقلب في النهاية على لوفليس وهو يعلن أنه «يهودي حقيقي» إذ يعتقد «أن النساء بلا روح»، لكنه يفتتح في النهاية بحقيقة الاعتبارات التي لم تكن لتدخل دماغه في السابق، فسلوك كلاريسا وهي تكابد المعاناة الرهيبة يقنمه أن «روحها غلبت روحه... كما قالت تماماً» (٤٠). وهو لم يكن يتوقع أبداً مثل هذه النتيجة حين حاول قهرها وإخضاعها بطرائق كان قد استخدمها من قبل بنجاح ضد أفراد آخرين من جنسها: هاهو لأول مرة يقف وجهاً لوجه أمام حقيقة أن الفرد كيان روحي في النهاية وأن كلاريسا أفضل منه وأكثر براعة بكثير.

وهكذا، فإن انتصار كلاريسا هو بمعنى ما انتصار لعلاقة لجنسها به ويهدف إلى إيجاد الوازع الأخلاقي الجديد والباطني الذي يقتضيه المجتمع الفردي، والذي كان كانط الناطق الفلسفي باسمه. فقد استندت مقولته التي صاغها بصيغة الأمر إلى منطلق مفاده أن «الأشخاص، يجب ألا يستخدّموا كوسائل... فطبيعتهم الحقيقية تقضي بأنهم غايات بحذ ذاتهم» (٤١). أما لوفليس فيستخلم كلاريسا، وكذلك أي واحد، آخر، باعتبارها وسيلة لإشباع غروره واعتداده بطبقته المغلقة، وجنسه، وألعيته؛ وكلاريسا التي تسقط في البداية في أعين الناس لأنها «لا تستخلم الآخرين كوسائل» لا تلبث أن تثبت في النهاية أن مامن

فرد أو مؤسسة يمكن لهما أن ينتهكا حرمة الداخلية للشخصية البشرية. وهذا الوضع يرعب لوفليس تماماً: فيها هو يعترف، «لم أعرف أبداً ما هو خوف الرجل - حتى ولا خوف المرأة، إلى أن تعرفت على الأنسة كلاريسا هارلو؛ لا بل إلى أن وضعتها تحت سيطرتي، وهذا هو المدهش أكثر»^(٤٢).

لو أن ريتشاردسون توقّف هنا، لكانت كلاريسا عملاً شبيهاً بتلك الأعمال اللاحقة التي تصوّر التقليد البيورتياني في التراجيديا الفردانية النسوية مثل عمل جورج إليوت ميد لمارش وعمل هنري جيمس صورة سيده. فالروايات الثلاثة تكشف التباين الذي لا يطاق بين الطموح والواقع الذي يواجه النسوة الموهبات في المجتمع الحديث، والمصاعب التي تعترض كل الكارمين لأن يستخدمن أو يستخدمن الآخرين باعتبارهم وسائل، لكن اهتمام ريتشاردسون البالغ حدّ الاقتتان بالمسألة الجنسية ينتج معالجة لهذه الثيمة، هي معالجة صارخة، صريحة، وربما أكثر إيجاء وإباحية.

وكلاريسا هي، من بين أشياء أخرى، التجسيد الأمثل للقلب stereotype النسوي الجديد، ومثال حقيقي للرقّة والرهافة. وهذا عامل حاسم في علاقتها بلوفليس الذي يحال كي لا يطلب منها الزواج بطريقة تمكّنها من القبول دون أن تخذش رقّتها، الأمر الذي ترفض أن تفعله؛ فهي تتساءل مرة: «هل بنالني بكلمته الأولى، محض كلمته الأولى؟»، وفي مرة أخرى، حين يسألها لوفليس إن كانت تعترض على تأجيل الزواج بضعة أيام كي يتسنى للورد حضور الزفاف، فإنها تضطر تحت ضغط إحساسها «بالذوق المفروض» أن تجيب، «لا، لا يمكنك أن تعتقد أنني أنصّر أسباباً لمثل هذه المعطة». وبالنتيجة، حتى أنا هو تفكر أن كلاريسا «فائقة الرقة، وفائقة الكياسة»، وتؤكد بقوة أن كلاريسا «تتلطف»^{*} كي تبدّد شكوكه، ويشير ريتشاردسون في أحد الهوامش إلى أن «من غير الممكن لشخص برهافة طبعها أن يتصرف على نحو مغاير، حيال رجل بارع في وحشيته وتغطرسه»؛ ولقد فهم لوفليس في الحقيقة هذا الأمر على نحو جيد جداً، كما أوضح ليفورد: «لا أعتقد أن هنالك أبداً مثل هذه الرقة، والاحتشام كما لدى تلك الليدي... وهذا كان ضمانتي على الدوام»^(٤٣).

ولذا، فإن التابو المعمّق الذي يحيط بإظهار النساء لشاعرهن في الغزل هو المسؤول بالدرجة الأولى عن استمرار الورطة بين كلاريسا ولوفليس فترة طويلة، وعن تحولها في هذا السياق إلى ورطة أكثر إزعاجاً وصعوبة. وريتشاردسون، في الحقيقة، وبموضوعية بارزة تماماً، يدفع لوفليس إلى تحدي أساس السنة برمته. فهو يتساءل عما إذا كان على النساء بالضرورة أن يكن متكبرات إذا ما أخرن الزواج «هذا التأخير المقصود، والمتعمد، اللصيق بهن»، ويقول: «ألسن فطّات في رقّتهن المتكلفة، ألا يمتدّن ضحناً حين يفعلن ذلك بأنهن يطمحن إلى نيل المكاسب العظيمة من هذه الورطة؛ وبأن هنالك نكراناً للذات في التكبر الذي يتأتى لهن من التأخير»^(٤٤).

ولوفليس نفسه، هو ممثّل للقلب الذكوري بمواجهة ما تدافع عنه السنة النسوية. فهو يعتقد، مثلاً، أن الحياء المراتي والزائف لدى «الجنس السليبي»، يبرر استغلال جنسه لوسائل القوة. ويكتبه، «إنه لقاس أن تسأل المرأة الحيّة قبلها»، وهو يجد نوعاً من المساندة في وجهات نظر آنا هو التي تعتقد «أن من الأفضل

*condescend: يصرف بكياسة، ولكن بطريقة تظهر الشعور بالفوق...

لجنسها أن يعامل على نحو عنيف وعنيف». أما كلاريسا فتري أن أعظم قضية هي على المحك، وترد أن «على المرأة المحتشمة أن تدرك الفوارق وأن تلتصق عشرة رجل محشم» مثل هيكمان البارد؛ لكن لوفليس أكثر حكمة من أن يصدق أن النساء يرغبن حقاً بمثل هذا الحب - حب «الذكر العذري» - لأن المرأة الفاضلة، كما يقول بفطنة واضحة، يمكنها أن «تتوقع... ما تطلبه من ثقة» إذا تزوجت ماجناً، في حين لا تستطيع إلا أن تعتبر الذكر الفاضل ونفسها «بمثابة خطئين متوازيين، يتماشيان دون أن يلتقيا أبداً». (٤٥)

ولوفليس نفسه، شأن الفاسقين وأبطال دراما عهد إعادة الملكية، يدي ولاء لشكل مغشوش من أشكال الحب الرومانسي، مبطناً بذلك دوره التاريخي كممثل لموقف الفارس من الجنس، وذلك في صراع مع الموقف البيوريتاني الذي تمثله كلاريسا. وهكذا توصل الأوهام الجنسية على صعيد أعلى ومعايير قياساً بترتيبات الزواج المؤسسية، وبدا، ورغم أن كلاريسا هارلو السماوية غالباً ما تدفعه إلى التفكير «بالكف» عن حياة الشرف* من أجل حياة القيود، فإن أمله الكبير هو أن «يقنعها بأن تعيش [معه] ما يدعو به حياة الشرف»، التي يعد فيها «ألا يتزوج من أية امرأة أخرى، ولكن شرط ألا تكون هناءتهما ملوثة بطقوس الزواج» (٤٦).

ذلك، على الأقل، هو محطته: أن يكسبها وبشرطه الخاصة، مع الاحتمال الدائم بأن يتزوجها فيما بعد، حالما يقطف النصر لشخصه وسنته. ويتساءل «ألن يترتب عموم الناس، إذا تزوجت؟». «وما هو الضرر الذي لاتصلحه المراسم الكنسية في أي وقت من الأوقات؟ أليست السعادة الموصوفة هي الحدث الأخير في كل القصص التي تنتهي بورطة؟» (٤٧).

ولعل لوفليس، كما يذهب الناس، قريب من النظرة العامة مثل قرب كلاريسا منها، كما أن موقفه يجد بعض الدعم في قصة باميليا. لكن ريتشاردسون في كلاريسا كان في مزاج أكثر رصانة بكثير، وكان عندها، وكما أعلن في المقدمة، قد قرر أن يتحدى ذلك المفهوم الخطير المتبع والشائع جداً الذي مفاده أن الماجن المتحول إلى الصلاح والهداية هو الزوج الأفضل. ولذا قدم لنا ريتشاردسون الاغتصاب بينما كلاريسا مخدرة، ومع أن هذا الحدث هو الأقل إقناعاً في الكتاب، إلا أنه يخدم عدداً من المقاصد الأخلاقية والأدبية الهامة.

أولاً، وفيما يتعلق بمقصد ريتشاردسون التعليمي، فإن الاغتصاب يلقي بلوفليس بعيداً عن أي مفهوم للشرف، ويكشف البربرية الكامنة تحت قشرة الخلاعة الراقية؛ وهذا ما يتحقق منه لوفليس ذاته، فنجد أنه يلعن نفسه على أنه أخذ بنصيحة السيدة سنكلير وعصبتها وهذا ليس من منطق وخير الضمير، بالطبع، وإنما لأن فيه اعترافاً منه بالهزيمة الماحقة: «ما هو يقول: «ما من انتصار يمكن قطفه بالقوة. والإرادة لا يمكن قهرها» (٤٨). هذا بالنسبة له، أما بالنسبة للناس، وكما لاحظ جون دينيز ساخر، فإن «الاغتصاب في التراجيديا هو مديح للجنس الآخر... حيث.. من المفترض أن المرأة بقيت طاهرة، وتلدت رغماً عنها؛ بينما الرجل، والذي يعتبر نذلاً ومعلوفاً، أثبت قدرة المقاتن الأثرية، التي تقوى على أن تسرقه إلى مثل هذا

* يتعلق الشرف هنا بالمتزلة الاجتماعية الرفيعة... وما يرتبط بها من محلل وخلاعة على عكس ما توحى به كلمة «شرف» للوهلة الأولى.

عندما يجد لوفليس، بعكس ما كان يتوقعه، أن القضية ليست قضية «التصاميم» وإلى الأبد، فإن كلاريسا تصبح قادرة على تبيان مافي وجهة نظره تجاه السنة النسوية من زيف ووهم، وتتحداً بعبارتها الشهيرة: «ذلك الرجل الذي كان نذلاً معي سوف لن يجعلني زوجة له أبداً». فإحساس كلاريسا بشرفها هو أكثر أهمية بكثير من صيتها بين الناس؛ والسنة التي تتبعها ليست رياءً زائفاً في الحقيقة؛ مما يبدد تماماً افتراض لوفليس أن الخداع سوف «يموء».. كل الخطايا التي اقترفتها بحق الأنسة هارلو ويضفي عليها هيئة أعمال لطيفة وخيرة للسيدة لوفليس، ومن ثم يركع لوفليس أمام «براهين» لا سبيل إلى ردها، فتعلق بحب الفضيلة لذاتها» (٥٠).

ولو كان هذا هو كل شيء، لبقى الصراع في كلاريسا بسيطاً جداً بالنسبة لعمل بهذا الطول، لكن الأمر أكثر تعقيداً وإشكالية في الحقيقة.

فقد كشف فرويد أن تكلف السنة الجنسية الجديدة «لا بد له أن ينحو [بأعضاء المجتمع] إلى إخفاء الحقيقة، وإلى التورية، وخداع الذات، وخداع الآخرين» (٥١). ونحن نجد أن هذا الخداع للذات في هامبلا يولد السخرية: فالفقارئ يقابل بين دوافع البطلة العميقة وبين مقصدها الصريح والمعلن ولكن اللاواعي إلى حد بعيد. أما في كلاريسا فنجد أن عدم إدراك البطلة للشعور الجنسي، المشابه لعدم الإدراك الموجود في هامبلا، والذي يمكن أن يفسره الآخرون باعتباره افتقاراً هائلاً لمعرفة الذات، إن لم يفسروه باعتباره خداعاً وقله أمانة، يصبح جزءاً هاماً من التطوير الدرامي، ويعمل على تعميق وتعزيز معنى القصة المعلن.

رلاحظ جونسون على كلاريسا أن «هنالك دوماً شيئاً ما تؤثره على الحقيقة» (٥٢). أما أنا هو فتشير بدقة إلى أنه بقدر ما يكون المقصود هو اتصال النساء بالرجال فإن هذا النفاق تفرضه السنة الجنسية؛ فحين تعطي المرأة قلبها إلى رجل بارع في الخداع أو حتى إلى رجل له بعض الشخصية، فإنها تمنحه مزايا كثيرة عليها» (٥٣). لكن المأساة الحقيقية هي في أن السنة تدفع كلاريسا لأن تخفي مشاعرها الجنسية عن أنا هو أيضاً، بل وحتى عن وعيها هي، والأمر الذي يخلق مافي المجلدات الأولى من توتر نفسي أساسي، بالمناسبة، فإن هذه المجلدات بوجه خاص كانت السبب الذي دفع جونسون إلى الإعجاب بريتشاردسون إعجاباً شديداً (٥٤). فمراسلة كلاريسا، وبدرجة أقل، مراسلة لوفليس، هي بحث يستحوذ على الاهتمام لأننا لا نستطيع أبداً أن نفترض أن هذا القول أو غيره يمكن أخذه كحقيقة كاملة وحرفية. ولعل أحد أسباب إعجاب جونسون، رغم اعتقاده، كما رأينا من قبل، أن «روح الإنسان تتعمر» في رسائله، هو إدراكه أيضاً أن «ممن طريقة أخرى أشد إغواء للمخالطات والتعريف من التعامل بالرسائل» (٥٥).

أما اللحن للمصاحب لهذه النفاقات اللاواعية في المجلدات الأولى فيقوم على اعتقاد أنا هو أن كلاريسا في حالة حب مع لوفليس، وعلى علم تصديقها تأكيدات كلاريسا أن فراما من بيت أهلها لم يكن مقصوداً أو إرادياً أبداً. بل وتفكر أنها، بعد أن يتأخر الزواج كثيراً، بضرورة أن تكتب لكلاريسا: «وماذا بعد فرارك من البيت، ذاك البيت الجهنمي! آه إن قلبك سيظهر الرجل من يدك!». صحيح أن لوفليس يستولي على الرسالة، وأن كلاريسا تلجأ إلى مبادئها الخاصة، ولكن مع ذلك، يبقى الغموض الحقيقي مكتنفاً

الوضع في عقول الجميع، حتى مستصف الكتاب ؛ مما يمنحنا الحق في توقع أن كلاريسا نفسها جاهلة بمشاعرها الخاصة وأن لوفليس ليس مخطئاً تماماً في توقُّعه أنَّ لديها «تكلُّفاً أثرياً يدفعها إلى نكران حياء» (٥٦).

ويتطور القصة، نجد أن كلاريسا نفسها تكتشف هذا الأمر بالتدريج فهي تدهش وفي مرحلة باكرة تماماً «أنَّ ما قلبَ دماغها راح يملئ على قلمها وبصورة غريبة تماماً» وذلك في سياق رسالة عن لوفليس ؛ كما أن جدالها مع آنا هو حول موقفها الحقيقي منه يدفعها في النهاية إلى التساؤل إن لم يكن طموحها الأصلي إلى إصلاح لوفليس مجرد قناع لدوافع غير مشرقة. وتفكر: «باللكائنات الغريبة الناقصة» «فالنفس، التي هي في صميم كل مانفعله، وكل ما نتمناه، هي الخداع الكبير. وتعترف كلاريسا لآنا هو قائلة: «لقد كتبت لي مرة نقولين إن الرجال من طبقة المغلقة هم الرجال الذين يجلبهم جنسنا بصورة طبيعية؛ أما أنا فأعتقد أنه كان علينا ألا نحب أمثالهم (مهما يكن الأمر). وإذا فهي لا تستطيع أن تنكر أنها «أحبت لوفليس أكثر من كل الرجال»، وأن هنالك بعض الصدق في مزاح آنا هو التي تقول لها إنها «لم تتكل على خفقات قلبها» ؛ فالبدء الذي يسيرها، والذي مفاده أنَّ علينا «أن نحب ونكره كما تدعونا عقولنا» ليست ممارسة بالسهلة كما تصوِّرت، وهي تدبّر نفسها «على ما اقترفته من حظيرة تستحق العقاب» لأنها أحبته ذلكم «الحب الذي ليس فيه أية درجة من النقاء». لكن «الحب والكراهية»، كما يتأكد لها، ليست «أهواء طوع إرادتنا»، وهكذا تعترف أنَّ آنا هو «كشفت» شغفها بلوفليس، رغم أن هذا الاعتراف يتم دون أي توضيح لمشاعرها، وتتساءل «هل عليَّ أن أدعوه كشفاً؟» ثم تضيف محطلة «ماذا يمكن أن أسميه؟» (٥٧).

وعبر الرواية تعرف كلاريسا المزيد عن نفسها، لكنها في الوقت ذاته تعرف المزيد أيضاً عن حيل وأخاديع لوفليس الشريرة. فما نجده في المراسلة النسوية من تشوش وتحفظ ثانوي لا يرقى أبداً إلى مستوى تناقض مواقف لوفليس المعلنة من كلاريسا مع ما تكشفه رسائله من كذب وخداع فالسنة الذكورية تتيح له أن يمارس، بل وأن يعلن جهاراً، افتقاره التام إلى الصدق والشرف في سعيه وراء الجنس لآخر، وكما يشير بلفورد، فإن «شرفنا، والشرف بالمعنى المقبول لدى الجمهور هما شيان مختلفان»، وشرف لوفليس يتسم بأنه «لم يكذب قط على رجل، لكنه قلما قال الحقيقة لامرأة». ونتيجة لهذه الكشوف وهذا البوح لتحقق من أنَّ السنة التي تبدو كأنها تدفع كلاريسا لأن تكون حكيمة جداً ليست حكيمة بما يكفي حين تضعها قبالة الوسائل الشنيعة التي يتيح الرجال لأنفسهم استغلالها من أجل تحقيق غاياتهم. ولكن سنة كلاريسا، وإن كانت تمرز الجهل الذاتي الذي يساعد على وضعها تحت سلطة لوفليس، لا تشمل على خداع راح، الأمر الذي يضطر لوفليس إلى الاعتراف أن بلفورد كان على حق حين أكد أن «المحاولة ليست محاولة نظيفة» (٥٨)، ذلك أن كلاريسا لا يمكنها «أن تنحني للخداع والكذب، ولا حتى أن تحمي نفسها منهما».

وإذا، فقد ساعدت المغالطات الواعية واللاواعية، المتأتية عن السنة الجنسية، ريتشاردسون في تقديم نموذج من الكشف والإدهاش السيكولوجي شديد الشبه من حيث طبيعته بالنموذج الذي نجده في بامبلا، مع أن التعارض هنا بين خداع الذات النسوي والتحليل الذكوري هو من نوع أكثر اتساعاً وأشد قوة. لكن سبر ريتشاردسون للأشكال اللاواعية التي تتخذها النزوة الجنسية قاده إلى ما هو أبعد من ذلك أيضاً. فقد أضاف إلى السلاسل المعقدة أصلاً من الثنائيات التي تجسدها علاقة لوفليس بكلاريسا مجالاً آخر تماماً من

المعاني التي يمكن أن نعتاها بمثابة تعبير أساسي ومرضي دون شك عن انشطار الأدوار الجنسية في حقل اللاوعي.

إن التخيل *imagery* الذي رسم ريتشاردسون من خلاله العلاقة بين الجنسين يشير إلى النزوع الأساسي في تفكيره. وذلك أن لوفليس يتوهم نفسه نساء، لا يخلق إلا فوق الصيد الثمين ؛ وهاهو بلفورد يصفه بأنه «قاسي كتمر» ؛ في حين تراه أنا هو مثل الضبع. واستعارة الصيد، في حقيقتها، نشي بكل تصور لوفليس للجنس: فهو يكتب إلى بلفورد، مثلاً: «عندما كنا صغاراً، بنأنا بالعصافير، وحين كبرنا، تابعنا مع النساء ؛ فاختبر كل منهما بدوره قسوتنا اللعوب». ثم يتفكر مبتهجاً وهو يصور «المراحل الساحرة» التي يمر بها خضوع العصفور مثلاً يأمل أن تخضع كلاريسا وتستسلم له، ويستنتج، «أن في الطبيعة البشرية من الهمجية أكثر مما نتصور عموماً». لكن جاك بلفورد كان يتصور ذلك ويعرفه مسبقاً، وخاصة في حالة لوفليس على الأقل، ولذا تراه يرد: «أنت تتهج دوماً للعب مع الحيوان وتعذيبه، سواء كان عصفوراً أو بهيمة، فهذا لا تحبه وتقوى عليه».

لا شك أن السادية هي الشكل الأساسي الذي انطوت عليه نظرة القرن الثامن عشر للذكور؛ فقد جعلت هذه النظرة من الدور الأنثوي دوراً لا يمكن للمرأة فيه أن يكون سوى فريسة؛ وهذا ما تشير إليه استعارة أخرى من استعارات لوفليس، حين يرى الرجل عنكبوتاً والمرأة ذبابة مقضياً عليها.^(٥٩)

ومنذ ريتشاردسون حظيت هذه المفهمة *conceptualization* للحياة الجنسية بتاريخ أدبي لامع. فقد رأى مارلو برير في كلاريسا بداية ما أطلق عليه اسم «تيمة العذراء المضطهدة»؛ وهي نفس التيمة التي تبناها المركيز دي ساد، والتي لعبت دوراً هاماً في الأدب الرومانسي^(٦٠). ولقد ترسخت هذه الصورة للعلاقات الجنسية بعد ذلك في الخيال، وإن يكن على نحو أكثر اعتدالاً نوعاً ما. فالخيال الفيكتوري لازمه على طول الخط فكرة الهجوم الوشيك المتكرر على الأنوثة الطاهرة من قبل الذكور القساة والمتحللين، في حين أدخلت المحاللات النسوية والبيورتيانية لدى شارلوت وإميلي برونتي قالباً للذكر باعتباره مركباً من الحيوانية المرعة والفتنة الشيطانية اللتين هما سمتان مرضيتان على السواء، وهذا ما تجده في شخصية روشستر أو شخصية هيثكليف.

أما تكملة الذكر السادي والشهواني فهي الأنثى المازوخية والشهوانية ؛ وهو تصور حاضر في كلاريسا سواء في التخيل المتعلق بالبطلة أو في ما يحمله الفعل المحوري من معانٍ ضمنية. فبالنسبة للتخيل نجد أن كلاريسا، وعلى نحو له دلالة، يرمز لها لا بالوردة، وإنما بالزنبقة؛ وهاهو لوفليس يراها في إحدى المناسبات «مثل زنبقة مائلة، مثقلة بندى الصباح الثقيل»؛ كما أن كلاريسا نفسها تطلب فيما بعد زخرفة ضريحها «برأس زنبقة بيضاء، انفصلت عن ساقها تماماً»^(٦١). أما في مجال الفعل، فيمكن أن نعتبر الاغتصاب الذي يتم بينما كلاريسا مخدرة، بمثابة التطوير الأساسي لفكرة الدور الجنسي النسوي باعتباره دور معاناة سلبية منفصلة: أي الفكرة التي توحي أن حيوانية الذكر لا يمكن أن تبلغ غايتها إلا حين تكون روح المرأة غائبة.

وحتى هكذا، تموت كلاريسا ؛ فالاتصال الجنسي يعني موت المرأة، بكل وضوح. صحيح أن ما يقصده ريتشاردسون هنا ليس واضحاً تماماً، لكن يمكن ملاحظة أنه أبدى سابقاً في باميليا فهماً واضحاً لرمزية اللاوعي. فحين تكون باميليا متزال مرعوبة من السيلب تتخيله ملاحقاً إياها على هيئة نور بعينين محقتنيتين بالدماء ؛ كما أنها بعد ذلك، حين يصبح الحل السعيد وارداً، تحلم، وعلى نحو واضح بما فيه

الكفاية، بسلم يعقوب* (٦٢). ولذا، يصبح كلاً أن كلاريسا قبل فرارها من بيت أهلها مباشرة، كان لابد أن تحلم بلوفليس وهو يطعنها في القلب، ومن ثم تخبرنا إنه «خرجها إلى قبر عميق محفور مسبقاً، ورمها بين اثنين أو ثلاث من الجثث نصف المتفسخة، مهيلاً عليها التراب والوحل بيديه، ثم داسه بقدميه» (٦٣). وليس هذا الحلم في المقام الأول سوى تعبير عن... خشيتها من لوفليس يتخذ شكل الموت، ولكنه مصطبغ أيضاً بفكرة أن الاتصال الجنسي هو نوع من الإفناء والإبادة *annihilation*.

ويسيطر هذا الارتباط بين الجنس والموت على الجزء الأخير من القصة، فكلاريسا، مع أنها خائفة من لوفليس، إلا أنها تذهب معه؛ وما إن تتضح نواياه تجاهها، فيما بعد، حتى نراها تقدم له بنفسها، وأكثر من مرة سكاكين أو مقصات كي يطعننها بها. وينقل لنا لوفليس ما حدث في إحدى هذه المرات فيقول: «هنا، ها، قالت الجميلة معذبة الروح، وقد كشفت بعنف مسعور جزءاً من عنقها الفاتن، هنا، أدخل رحمتك الثاقبة» فكلاريسا تراود اغتصابها وكذلك موتها بصورة لاواعية، دون شك؛ وحينما يأتي الاغتصاب في النهاية فإن مساواته بالموت تكون واضحة لكلا الطرفين، وهكذا نرى إلى لوفليس وهو يعلن: «قضي الأمر، كلاريسا حية - وكأن العكس هو الذي كان متوقعاً؛ في حين نقول كلاريسا بعد ذلك إنه إذا كان لوفليس مصراً على «رؤية موتها الذي رآه مرة من قبل، فله أن يشبع فضوله الشاذ هذا» (٦٤).

وهذا يعني أن الموت المقبل الذي تشير إليه كلاريسا هنا ليس إلا تفعيلاً لاستيهامها المازوخي البدني، فهي إذ ساوت بين الجنس والموت، وتلقت اعتداء لوفليس عليها، فإن احترامها لذاتها يقتضي منها أن تقبل النتيجة المتوقعة؛ ومن الواضح أن ذبولها، كما يقول الطبيب، ليس أمراً جسدياً وإنما «حالة حب» (٦٥). ونحن لا نجد في الرواية الكثير عن السبب الخفي والعنيد الذي يقف خلف قدرها ولا يتيح له أن يكون مغايراً، ولكن ليس هالك أي شك حول الحقيقة بعد ذاتها: فأي شيء آخر كان سيظهر أنها آثمة ومخطئة.

ليس هذا، بالطبع، السبب الوحيد لموتها، الذي يقف خلفه تخفيف معتد تماماً. فهو، على سبيل المثال، مسجوم تماماً مع معتقدات ريتشاردسون أن على كلاريسا تفضيل الموت على عيب دناستها الجنسية، رغم أن هذه الدناسة، كما يقول لوفليس، «مجرد اعتداء نظري» (٦٦). وهناك أيضاً أكثر من تلميح إلى أن ما تعجز كلاريسا عن مواجهته ليس فعل لوفليس أو ما يمكن للناس أن يفكروا به، وإنما فكرة أنها هي نفسها آثمة وغير طاهرة تماماً.

وهذه الفكرة تجدها واضحة في إحدى الثرات التي نكتبها أثناء هذيانها واحتياجها بعد الاغتصاب:

ليدي مولعة ولعاً شديداً بأسد فتى، أو ربما دب، نسيث أيهما - لكنه دب، أو نمر، كما اعتقد. وقد حملت هذه الليدي بشبل منه. وراحت تغتبه وترضعه، ورعت الحيوان الصغير بحنان بالغ، ولعبت معه دون خشية أو خوف من الخطر... فما الذي حدث؟ في إحدى المرات، وكانت قد لست بأشباع معدته الجائعة، أو أنها لم تطعه في شيء ما، استعاد هذا الحيوان طبيعته، وفجأة انقضَّ عليها، ومزَّقها إرباً، فمن المعلوم، أرجوكم؟ هل هو البهيمة أم الليدي؟ إنها هي دون شك! لأن ما فعلته كان خارج طبيعتها، وخارج شخصيتها: أما ما فعله الحيوان فقد كان من ضمن طبيعته (٦٧).

وهكذا فإن لوفليس، الرجل، لم يفعل إلا ما كان متوقعاً منه: أما كلاريسا فقد فعلت ما هو خارج

* سلم يقود إلى السماء رآه يعقوب في حلمه... وهو رمز للموت.

طبيعتها حين راحت تلعب وتعبث معه. ولعلها تذكر أن أنا هو كانت قد هنتها ساخرة: «أنت أول واحدة من جنسنا تتمكن من تحويل ذلك الأسد، الحب، إلى كلب حزن»*. ولعل تذكرها الملح هذا أنها كانت مخطئة هو ما دفعها إلى النظر والتفكير في أنها هي أيضاً ليست خارج ما يسميه لوفليس «الضعف الشائن في الجنس والجسد»^(٦٨). ومع مثل هذا التفكير الذي يسمم دفاعها، تصبح الحاجة ملحة إلى أن تتحرر من الجسد، كما يكون عليها أن تتصرف تبعاً لما يقوله القديس يولس حرقياً في رسالة إلى أهل رومية: (٢٢) «إني بناموس الله بحسب الإنسان الباطن (٢٣) ولكنني أرى ناموساً آخر في أعضائي يحارب ناموس ذهني ويسبوني إلى ناموس الخطئة الكامن في أعضائي (٢٤) ويحيي أنا الإنسان الشقي ومن ينفذني من جسد هذا الموت»** ٩

من منظور تاريخي يبدو واضحاً أن مأساة كلاريسا تعكس المفاعيل المتراكبة لما في البيوريتانية من باطنية روحية وخشية من الجسد، وهي مفاعيل تزرع إلى متع تطور النزوة الجنسية من أن تتجاوز مراحل الاسترسال في التخيل المتوحد والمراحل المازوخية. وفرويد وهوراس متفقان على أن -*Naturam expellas furca, Tamen Sque recurret**** وهي بالمناسبة، عاطفة مألوقة لدى ريتشاردسون- ولذا ليس مدهشاً أن *Liebestod* كملايسا يشير إلى أن النزوة الإيروسية تمّ تصريفها في اتجاهات متنوعة ومتشعبة. فالمثمة الحسية الفاسدة التي تستمدّها من كل تفصيل من تفاصيل النهاية لموتها متأنية بالدرجة الأولى من الشعور بألها بصدد ملاقاته العريس السماوي: فهي تعلن: «أنا على أتم استعداد أكثر مما لو كنت ماضية للملاقات عريس أرضي». «وما من عروس استعدت مثلي. ثوب زقاني جاهز... وهو أرقء وأسعد بدلة لبستها-*Psycho-Pathological* عذراء ترفّ لكن متعتها التي تستمدّها من مقارنة موتها تشتمل أيضاً على خاصية نرجسية شديدة. ويخبرنا بلفورد أن «الشعار الأساسي» الذي تختاره لتابوتها هو «أفنى ملتقى، وذيلها في فمها، بحيث تشكل حلقة، رمز الأبدية: إنه رمز الأبدية، دون شك، لكنه أيضاً رمز الرغبة الجنسية المستهلكة لذاتها على نحو متواصل»^(٦٩).

قد تتنوع وتختلف الآراء حول تفاصيل المعنى الذي تطوي عليه الجوانب النفسمرضية في كلاريسا، لكن لا شك أبداً أن هذا كان واحداً من الاتجاهات التي أتبعتها خيال ريتشاردسون والتي أبدى فيها تبصراً واضحاً وفهماً للمغالطات التي يقع فيها العقل الواعي واللاواعي والتي تعتبر مشينة إلى اليوم. ومجد دليلاً آخر على ذلك في المشاهد التي تتلو الاغتصاب، وكذلك في رسالة كلاريسا المفككة إلى لوفليس: وهي الرسالة ذاتها التي امتدحها فيلدنغ باعتبارها «تفوق أي شيء آخر قرأه»^(٧٠). كما أن معجبة عظيماً آخر من معاصريه، هو ديدرو، أشار على نحو خاص إلى أن سر الأغوار العميقة للعقل هو موطن قوة ريتشاردسون -وقد لعبت هذه الفكرة دوراً هاماً في معالجة ديدرو لثيمة عمله ابن الأخ وامو- فقال ديدرو: إن ريتشاردسون «qui porte le flambeau au fond de la caverne ; c'est lui qui apprend à discerner les motifs subtils et déshonnêtes qui se cachent et se dérobent sous d'autres motifs qui sont

★ lap - dog. كلب صغير وديع يرضع في الحزن

★★ الإصباح السابع

★★★ باللاتينية في النص الأصلي.

honnêtes et qui se hâtent de se montrer les premiers. Il souffle sur le phantôme sublime qui se présente à l'entrée de la caverne; et le More hideux qu'il masquait * s'aperçoit." (٧١)

وهذه هي دون شك طبيعة رحلة الاستكشاف التي قمنا بها في كلاريسا ؛ والمغربي القبيح هو دون شك الواقع الخفيف للحياة اللاواعية والذي يقبع مخبئاً في معظم القلوب الفاضلة.

ويفتضي هذا التفسير القول إن خيال ريتشاردسون لم يكن على الدوام مرتبطاً بمقصده التعليمي، وهذا ليس غريباً بحد ذاته، بالطبع، فالسطح الظاهري اللبق، الذي يتردد فيه الصوت الثقيل المضجر لأسقف غير إكليريكي، يعبر بالتأكيد عن جزء هام من عقل ريتشاردسون، ولكنه لا يعبر عن كل الأجزاء ؛ ويبدو أنه كان من غير الممكن تهئية رقابته الداخلية بحيث يتحرر خياله ويعبر عن اهتمامه العميق بمجالات أخرى من التجربة، دون هذا السطح الظاهري الأخلاقي الآمن تماماً، المتراكب مع غفلة الطباعة، ومع نزوع محدد إلى المغالطة البيرة في عين ذاتها.

ويبدو أن شيئاً مشابهاً لهذه العملية قد حدث في تصوير ريتشاردسون لشخصية لوفليس فضلاً عن تصويره شخصية كلاريسا. ومن المحتمل أن تماهاً عميقاً مع مجون لوفليس كان حاضراً بصورة تفوق ما تصوّره ريتشاردسون. وهو تماه خلف آثاره في ملاحظة مثل هذه التي يديها لوفليس: «هل كل ما جن، لا بل كل رجل، يجلس ويفعل كما أفعل، ويكتب كما أكتب كل ما يرد إلى عقلي وقلبي، متهما نفسه بمثل هذا الصديق وهذه الحرية، أي جيش من الكفار يجب أن يكون لدي كي يجعلني أسيطر على انفعالاتي وأعتصم بالهدوء» وفي مكان آخر، يشير مافي خيال لوفليس الجنسي من خصب إلى تعاون مرغوب من قبل مبدعه يتجاوز ما يقتضيه الواجب الأدبي: فخطبة لوفليس للانتقام من آنا هو لائق عند حدود سلب لبها، بل تتعداها إلى جعل أمها تحطف للفرض الفظيع ذاته. وهذا إسراف في الخيال لا مبرر له أبداً بقدر ما يكون المقصود هو تحقيق مقاصد ريتشاردسون التعليمية (٧٢).

ومع ذلك، فإن المفعول الأساسي لتماهي ريتشاردسون اللاواعي يبدو مبرراً تماماً من وجهة نظر جمالية، فالخطر الذي كان محيقاً بالخطوط الأصلي للرواية هو أن لوفليس قلس جداً وقليل الخبرة بحيث تعجز علاقته بكلاريسا عن مؤازرة نموذج سيكولوجي متطور ومتبادل. لكن ريتشاردسون يخفف التباين بين بطلية من خلال إضفاء مسحات سيكولوجية داخلية على شخصيتيهما تمثل من التناقض الجذري الواضح بينهما، فهو يخفف من كمال كلاريسا وخطوها من العيوب عن طريق الإشارة إلى مافي نفسها العميقة من جوانب مرضية - وهذا يزيد عملياً من التعاطف معها كما يجعلنا أكثر قرباً من عالم لوفليس بمعنى من المعاني، فضلاً عن أنه يسوقنا في الوقت ذاته إلى الشعور بأن رذائله الشيطانية فيها ما يدعو إلى التعاطف والشفقة، كما هو الحال تماماً مع الفضيلة لدى البطلة والتي لاتخلو من التعقيدات.

* بالفرنسية في النص الأصلي: إن ريتشاردسون الذي يحمل المشعل إلى أعوار الكهف، هو الذي جعلنا تميز الدوافع العميقة البذنية التي تنوارى وتختفي تحت دوافع أخرى شريفة طافية على السطح. إنه يزعج الشبح السامي الداخِل إلى الكهف، ويكشف المغربي القبيح الذي كان مخبئاً.

إن اسم لوفليس من حيث اللفظ ومن حيث الإيتيمولوجيا- يعني «غير المحب» *؛ وسنته - سنة الحليع الماخن - أعمته، شأن سنة كلاريسا، عن مشاعره العميقة. ومنذ البداية نرى أن أحد جوانب شخصيته يكافح ويقاوم على نحو متواصل كي يعبر علناً ويشرف عن حبه لكلاريسا، وغالباً ما ينجح في ذلك. وكلاريسا، في الحقيقة، تترك هذا التيار الضمني في طبعه: فهي تقول له: «أية أحاسيس أنت قمعتها! أي قلب قاسٍ ومقزوع هو قلب من يستطيع أن يبدي مثل هذه الوجعانات التي تبديها في بعض الأحيان، ومتل هذه العواطف التي تنطلق من شفتيك؟ ومن ثم يقمعها كلها، كما تقمعها أنت، عن سابق قصد وتصميم» (٧٣).

وهذا الانقسام في شخصية لوفليس بين شيطانيته الواعية وصلاحيه المكبوت يوفر أيضاً نوعاً من التناقض الشكلي الإضافي الممتع في إدارة السرد. فلوفليس يبدأ بشعور يختلط فيه الحب مع الكراهية، لكنه يتحول في النهاية إلى حب كلاريسا بصورة كاملة، مع أن ذلك لا يحصل إلا بعد أن يكون هو ذاته قد جعل من المستحيل بالنسبة لها. أن تبادل هذا الشعور، تماماً مثلما بدأت كلاريسا بحب لوفليس بصورة لاواعية لتضطر من ثم إلى اكتشاف أنه لا يستحقها. ولعل كلاريسا كانت ستتمكن من الزواج منه لو أنها عرفت مشاعرها تجاهه باكرًا، ولم تكن جاهلة تماماً، ومرعوبة بالتالي، من مكرها الجنسي؛ وكذلك فإن لوفليس ما كان يحتاج إلى فقدان كلاريسا، لو أنه عرف وأراد أن يعي مافي شخصيته من عناصر لطيفة.

أما سبب الاستحالة في هذا الأمر فهو، في الحقيقة، وجه العملة الآخر والتي يشغل وجهها الأول السبب الذي أدى إلى اتحار كلاريسا؛ فكلا المصيرين - مصير كلاريسا ومصير لوفليس - يكشفان ان الخراب الناجم عن سنتين مخكمان على حاملهما بموقف سيكولوجي يجعل الحب البشري مستحيلاً، ذلك أنهما تضمان حاجزاً لا يمكن تخطيه بين الروح والجسد. فكلاهما تموت دون أن تعي ماهو الجسد؛ في حين يجعل لوفليس من المستحيل عليها أن تحبه لأنه، أيضاً، يعاني انقساماً، ولكن من الطرف المعاكس؛ إذ كان لوفليس يتمنى أن «يتحقق إن كانت ملاكاً أم امرأة»، فإن كلاريسا لا يبقى لها بديل عن فعل ما فعلته، فتنبذ أولئها الجسدية، وتثبت أن «تجمدها تجمد حقيقي»، كما يقول لوفليس. وفي الوقت ذاته، نجد أن إمكانية الحل الوحيدة بالنسبة له تكمن في نبذ وهمه عن نفسه، هذا الوهم الذي هو في جوهره، مثل وهم كلاريسا، إسقاط لأيديولوجية جنسية زائفة، فهو يكتب في لحظة كشف لمشاعره: «لو تخليت عن حيلي ووسائلتي لماعدت سوى رجل عادي». وهكذا، فإن لوفليس، مثل كلاريسا، مرتبط على نحو عميق بتصوراته المسبقة عن نفسه والتي مفادها أنه لا يمكن أن يتغير؛ وهكذا تكتمل الورطة، وهما هو يعترف: «ما العمل، معها، أو بدونها، لا أعلم» (٧٤).

* انظر عمل أرنست ويكلي «الكئي» (لندن، ١٩٣٦)، ص. ٥٩. الأسماء غالباً مؤشر على المواقف اللاواعية، وتوزع أسماء الشخصيات الرئيسية لدى ريتشاردسون إلى إبلت وجهة النظر التي مفادها أنه يتمنى سراً مع بطله - روبرت لوفليس هو اسم لطيف بما فيه الكفاية - بل ويتأثر ريتشاردسون بصورة لاواعية مع مقصد لوفليس في إدلال البطله؛ فاسم «كلاريسا» قريب جداً من اسم «كاليستا» بطله «رو» البلغة؛ بينما كنية «هارلو» قريبة جداً من «harlot» (بغني، موسس، بنت هوى) م [وهذا التشابه اللفظي يندرج على حدود الإدراك في رسالة من أرييلا إلى كلاريسا: فهي تخبرها أن جيمس سوف يعاملها مثل مخلوق وصيغ، إذا ما وقعت عيناه عليها ومن ثم تضيف باحتقار مسعور، مشيرة إلى شكوكها في أن لوفليس سيتزوج كلاريسا. ... هـ. هي كلاريسا الشهيرة، المتأققة - كلاريسا ماذا؟ هارلو، دون شك! - هارلو سوف يكون غارنا جميعاً (II، ص. ١٧٠).

ولذا يكون الموت هو المخرج الوحيد بالنسبة للوفليس أيضاً، صحيح أن نهايته ليست انتحاراً، لكنها مثل نهاية كلاريسا من حيث أنه استثارها إلى حد ما، ومن حيث أنه شعر بها مقدماً في الحطم، فقد رأى في حلمه أنه فكر في أن يعانقها، فتفتتح قبة السماء لتلقاها، ومن ثم تغور الأرض تحتها ويسقط في جحيم بلا قرار. وتأتي الأحداث لتثبت صحة هواجسه اللاواعية هذه، لكن ليس قبل أن يكفر عن خطيئته، معترفاً لقاتله الكولونيل مورون أنه سعى إلى حرقه بنفسه، ومناشداً روح كلاريسا المباركة أن تغفر له وتشفق عليه (٧٥).

وهكذا تنتهي علاقة تبقى بعد الموت، مثل علاقات العشاق العظماء في الأساطير والمثولوجيا. فكلاريسا ولوفليس متكلمان تماماً ومصيرياً على بعضهما البعض مثل تريستان وإيزولد أو روميو وجولييت ؛ لكن الحواجز الأساسية التي تعترض اتحاد عاشقي ريتشاردسون سيئ الطالع هي حواجز ذاتية ولاواعية إلى حد ما، وذلك انسجاماً مع الرؤية الموضوعية للرواية ؛ فالطالع يفعل فعله في الفرد عبر قوى سيكولوجية متنوعة، قوى هي في النهاية، عامة واجتماعية، دون شك، ذلك أن الفوارق بين الشخصيتين الرئيسيتين تمثل مافي مجتمعهما من صراعات أشمل في الموقف والأخلاق، لكنها مع ذلك صراعات مدونة -Inter-nalized على نحو كامل بحيث يعبء الصراع عن ذاته كنزاع بين شخصيتين وحتى بين مكونين مختلفين في شخصية واحدة.

هذا هو انتصار ريتشاردسون فقد جعل حتى الجوانب الأكثر بعداً عن الاحتمال والتصديق، والجوانب التعليمية، والجوانب الزمنية في الحكمة والشخصيات. وحتى الاغتصاب والساعة المحددة غير المعقولة لموت كلاريسا- جعل ذلك كله في نموذج درامي شامل من التعقيد الشكلي والسيكولوجي الذي لا يضرب، وهذه المقدرة على الإغناء والتعقيد المتواصل لوضع بسيط في الأصل هي ما يجعل من ريتشاردسون هذا الروائي العظيم ؛ وهي ما يكشف، أيضاً أن الرواية بلغت في النهاية مرحلة النضج الأدبي، بوسائل شكلية يمكنها لا أن توارر التوسع التخيلي الذي أضفاه ريتشاردسون على ثيمته وحسب، بل وأن تتأى به أيضاً عما في تصوراته النقدية المسبقة من تعليمية مسطحة باتجاه نفاذ بالغ العمق في شخصياته التي ترشح بمافي الحياة ذاتها من غموض مروع.

- Correspondence, I, PP. Ixxiii - Ixxiv ; on its date see McKillop, Richardson, P.26. (١)
- McKillop, Richardson, P. 127. (٢)
- Preface, *Clarissa*. On this subject see A. D. McKillop, "Epistolary Technique in Richardson's Novels", Rice Institute Pamphlet, XXXVIII (1951), PP.36 - 54. (٣)
- I, P. 138. (٤)
- This letter to Richardson was discovered by E. L. McAdam, Jr, and was published by him in "A New Letter from Fielding". Yale Review, XXXVIII (1948), P. 304 (٥)
- II, 221.
- cit McKillop, Richardson, P 205. (٦)
- Les Illusions Perdues* (Paris, 1855), P. 306. (٧)
- IV, PP 494, 496, 507; III, P. 521; IV, P. 509. (٨)
- II, PP. 378 - 9; III, P. 335. (٩)
- Postscript. (١٠)
- See H. G. Ward ; Richardson's Character of Lovelace" MLR, VII (1912), PP. 494 - 8. (١١)
- Correspondence, V, P. 264. (١٢)
- On this interpretation of the character see H. T. Hopkinson, "Robert Lovelace" The Romantic Cad", Horizon, X (August 1944), PP. 80 - 104. (١٣)
- Letters and Works, I, PP. 476 - 7. (١٤)
- No. 40. (١٥)
- Richardson, P. 76. (١٦)
- I (1805), P. 126. (١٧)
- See H. d. Traill and J. S Mann, *Social England* (London, 1904), V, P. 206 ; H. B. Wheatley, *Hogarth's London* (London, 1909), PP. 251 - 3 ; Goldsmith, *Citizen of the World*, Letter 12. (١٨)
- The Funeral Elegy and and The Rise of English Romanticism (New York, 1929), especially PP. 3, 82, 269. (٢٠)
- William Sale. Jr. Samuel Richardson, Master Printer (Ithaca, 1950), PP. 174 - 5, 218 - 21. (٢١)
- Correspondence, IV, P. 237.
- Diary, ed Turner (London, 1925), PP. 4 - 5. Turner's reaction was exactly the one which Richardson hoped to inspire (see Correspondence, IV, P. 228). (٢٢)
- Young, Works, 1773, V P. 136; A. D. McKillop, "Richardson, young, and the Conjectures". MP, XXII (1925) PP. 396 - 8. (٢٤)

Besant, <i>London Life in the Eighteenth Century</i> , PP. 546 - 8 the scene is depicted in	(٢٥)
Ackermann's <i>Microcosm of London</i> , 1808.	
IV, PP. 398, 327, 347.	(٢٦)
Johnsonian <i>Miscellanies</i> , ed. Hill, II, PP. 190, 251.	(٢٧)
cit. McKillop, Richardson, P. 279.	(٢٨)
<i>Last Essays</i> (London, 1950), P. 221.	(٢٩)
I, PP. 53 -4.	(٣٠)
I, PP. 59, 166, 12.	(٣١)
II, PP. 491, 218, 147 ; I, P. 170.	(٣٢)
I, P. 153.	(٣٣)
I, P. 54.	(٣٤)
I, P. 160.	(٣٥)
P. 88.	(٣٦)
I, PP. 235 - 6.	(٣٧)
II, PP. 426 - 7 ; III, P. 150	(٣٨)
PP III, sc.1.	(٣٩)
II, P. 474 ; III, P. 407.	(٤٠)
<i>Fundamental Principles of the Metaphysic of Morals</i> (1785). in <i>Kant's Critique of</i>	(٤١)
<i>Practical Reasons and Other Works</i> , trans Abbott (London, 1898), P. 46.	(٤٢)
III, P. 301.	
II, PP. 28, 156; I, P. 500 ; II, PP. 156, 475.	
II, P. 457.	(٤٣)
III, P. 214; II, PP. 147, 73, 126 ; III P. 82	(٤٤)
I, P. 147 , II, P. 496.	(٤٥)
III, P. 281.	(٤٦)
II, P. 398.	(٤٧)
<i>Critical Works</i> , II, P. 166.	(٤٨)
III, PP. 418, 222, 312, 222.	(٤٩)
"Civilised" <i>Sexual Morality and Modern Nervousness</i> ", <i>Collected Papers</i> (London,	(٥٠)
1924), II, P. 77.	(٥١)
Johnsonian <i>Miscellanies</i> , I, P. 297.	
III, P. 8.	(٥٢)
Johnsonian <i>Miscellanies</i> , I, P. 282.	(٥٣)
"Pope", <i>Lives of the Poets</i> , ed. Hill, III, P. 207.	(٥٤)
III, P. II ; I, P. 515.	(٥٥)
I, P. 47; II, PP. 379, 438 - 9; I, P. 139; II, P. 439.	(٥٦)
II, P. 158 ; IV, P. 445; III, P. 407; II, P. 158.	(٥٧)
II, P. 253; IV, P. 269; II, PP. 245 - 9, 483, 23.	(٥٨)
<i>The Romantic Agony</i> . trans. Davidson (London, 1951), PP. 95 - 107.	(٥٩)
III, P. 193; IV, P. 257.	(٦٠)
<i>Pamela</i> , I, PP. 135, 274.	(٦١)
I, P. 433.	(٦٢)
III, PP. 238, 196; IV, P. 416.	(٦٣)
II, P. 468.	(٦٤)

III, P. 242.	(14)
III, P. 206.	(15)
I, P. 49; III, P. 476; see also II, P. 420.	(17)
II, P. 99; IV, PP. 2, 303, 256, 7.	(18)
"New Letter from Fielding", P. 305.	(19)
Œuvres, ed. Billy, P. 1091.	(V.)
II, PP. 492, 418 - 25.	(VI)
III, P. 152.	(VII)
II, P. 208 ; III, PP. 190, 229.	(VIII)
IV, PP. 136, 529.	(IX)
	(X)

الفصل الثامن

فيلدنغ والنظرية الملحمية للرواية

لن ينال منا فيلدنغ سوى اهتمام أقل هنا، حيث لا يمكن أن نعتبر أنه قد أسهم إسهاماً مباشراً تماماً مثل ريتشاردسون في نشوء الرواية، خاصة وأن باعيلاً هي التي وفّرت القوة الدافعة لكتابة *جوزيف أندروز*. وفي جميع الأحوال فإن روايات فيلدنغ تطرح إشكاليات مختلفة تماماً، فعناصرها ليست ضاربة الجذور في التغير الاجتماعي بقدر ما هي ممتدة في التقليد الأدبي الكلاسيكي الجديد. وهذا بحد ذاته قد يعتبر نوعاً من التحدي الذي يواجه الفكرة الأساسية في كتابنا هذا: فإذا كانت السمات الأساسية لرواية *توم جولدز*، مثلاً، هي في حقيقتها نتاج للتطور المستقل والتلقائي ضمن عالم الآداب الأغسطي، وإذا كانت هذه السمات قد أضحت نمطية في الرواية عموماً بعد ذلك، فإن الأهمية الحاسمة التي عززناها في السابق إلى دور التغير الاجتماعي في نشوء الشكل الجديد يمكن إسنادها أو تأكيدها.

ولا شك أن صيغة فيلدنغ الشهيرة «الملحمة الكوميدية المتثورة» تعزز وجهة النظر التي مفادها أن الرواية، بعيداً عن كونها التعبير الأدبي الفريد عن المجتمع الحديث، هي في الأساس استمرار لتقليد ذي مكانة رفيعة ومغرق في القدم. ولا شك أن وجهة النظر هذه واسعة الانتشار بما يكفي لأخذها بعين الاعتبار، رغم عموميتها وافتقارها إلى الصياغة الدقيقة. وبما أن الملحمة هي أول مثال للشكل السرد ذي المقياس الواسع والنوع الرصين، فإن من المعقول أن نطلق اسمها على صنف عام يشتمل كل الأعمال المماثلة: وبهذا المعنى يصبح ممكناً وضع الرواية ضمن النوع الملحمي. كما يمكن للمرء أن يخطو خطوة أخرى ويعتبر، مثل هيجل، أن الرواية بمثابة تجلٍّ لروح الملحمة تحت تأثير المفهوم الحديث والنثري للواقع^(١). ومع ذلك فإن من الواضح تماماً أن التشابهات الفعلية بين الملحمة والرواية هي من طبيعة نظرية ومجردة بحيث لا نستطيع تعيين كثير منها إلا إذا تجاهلنا معظم الليزات الأدبية النوعية في كلٍّ من الشكلين؛ فالملاحمة، في النهاية، جنس شفوي، وشعري يعني بالأعمال الشهيرة البارزة لأشخاص تاريخيين أو أسطوريين منهمكين في مغامرة جماعية أكثر منها فردية، في حين لا ينطبق أيٌّ من هذه الأشياء على الرواية.

وهي لا تنطبق بالتأكيد على روايات ديفو وريتشاردسون؛ كما يحدث كثيراً فإن تعليقاتهما على الملحمة في بعض المناسبات توضح بعض الشيء الفوارق الاجتماعية والأدبية الموجودة بين هذين الجنسين، ولذا سوف نهتم بوجهات نظرهما حول هذا الموضوع بصورة مختصرة قبل التطرق إلى مفهوم فيلدنغ عن التشابه مع الملحمة *epic analogy*، وطبيعة إسهام هذا التشابه في رواياته.

بغض النظر عن مقابله المعروفة بين «الحاكمة العقلية الصائبة... لدى فيرجيل الخالدة» و «الإبداع والخيال الأكثر خصباً وغزارة»^(٢) لدى هوميروس، فإن موقف ديفو العام من الملحمة كان موقف تبخيس ولا مسالة. فقد كتب في *The Review* (١٧٠٥) (٣): «من السهل أن أخبركم بنتائج الاضطرابات العامة، والخصومات الشخصية، والحزازات الحزبية، دون قراءة فيرجيل، أو هوراس، أو هوميروس»، كما يقول في كراسه، معاهدة فيلوبيوس (١٧١١)، إن حصار طروادة كله لم يكن إلا من أجل «استرداد عاهرة»^(٤). وهذه النظرة إلى هيلين كانت شائعة في الحقيقة: لكن اختزال ديفو الصارم للقضية برمتها إلى مجرد حكم أخلاقي بسيط يذكرنا كيف كانت أولوية الاعتبارات الأخلاقية بحيث تقوض كثيراً من هبة الأدب الكلاسيكي. ويمكن أن نورد مثلاً آخر على هذا النزوع إدانة ديفو «كتاب اللاتين الماجنين تيبوليوس، وبروبيرتيوس، وغيرهما... الذين تمّ تسفيهم منذ أمد بعيد»^(٥)، وكذلك نواجه أن «ليس هنالك بين الإغريق أي كاتب أخلاقي سوى بلوتارك»^(٦).

وفي حين لم يستحسن ديفو هوميروس كأخلاقي، فإنه كان أكثر صراحة في شجبه وإدانته كمؤرخ. ذلك أن استمتاع ديفو بالأدب كانت قد أملت شهيته النهمه للحقائق والوقائع حصراً، بينما قيمة هوميروس بوصفه مستودعاً للحقيقة هي قيمة محدودة بالفعل، شأن التقليد الشفوي عموماً. ولقد عبر ديفو عن هذه الفكرة باكراً في مقدمة عمله العاصفة عام ١٧٠٤، ثم طوّرها إلى حد بعيد في عمله مقالة في الأدب، المنشور عام ١٧٢٦.

بالأدب يعني ديفو الكتابة. وأطروحته العامة هي أن فنّ الكتابة موهبة إلهية أعطيت من لدن موسى للإنسان ومكنته من النجاة من ذاك الاستخدام الفاسد إلى أبعد حدّ والمنتشر للتقليد، أي «للتاريخ الشفوي والبدائي للبشر والأشياء، والذي ينزع دوماً إلى قلب التاريخ إلى «حكاية خرافية ورومانس»، وإلى قلب «الأرغاد» إلى «أبطال»، و«الأبطال» إلى «آلهة». ولقد كان هوميروس من أبرز الأئمين في هذا المجال. فأعماله وثائق تاريخية لا يمكن الاستعاضة عنها. فنحن ما كنا لنعرف شيئاً عن «حصار طروادة» لو لم ينشد هوميروس هذا الحصار، ولكن مع ذلك، ولسوء الحظ، فإننا بالكاد نعرف إن كان هذا تاريخاً، أم حكاية خرافية تدبجها منشد للأغاني الشعبية بقصد جمع النقود»^(٧).

وهذه العبارة الأخيرة هي ترجيح لحديث ديفو عن هوميروس، والذي ظهر في سياق مداخلة مسلية جداً ضمن المناظرة التي دارت حول اشتراك بوب غير المعلن مع كل من بروم وغيتون في ترجمة الأوديسة. ففي *Applepee's Journal*، حيث كانت الوقاحة المنفلتة من عقالها رائجة، جادل ديفو أن من السخف استثناء بوب من الهجوم، فكل الكتاب، بدءاً بهرميوس، ليسوا إلا منتحلين لأفكار غيرهم،

... لقد أكّد لي شخص من معارفي، أن ابن عمنا هوميروس نفسه قد اقترف الانتحال أيضاً. ويجب أن تلاحظوا أن ابن عمنا هوميروس كان منشداً للأغاني الشعبية في أثينا، وقد طاف في تلك المدينة، وفي غيرها من المناطق اليونانية، صادحاً بأغانيه الشعبية من باب إلى باب، وبهذا المعنى فقط، كانت تلك الأغاني التي أنشدتها من نظمه هو. لكن صديقي يقول إن هذا الهوميروس، مع

مرور الوقت، وحين نال بعض الصيت، -وربما ثروة تفوق ما يأمل به الشعراء،- أضحي خاملاً ولثيماً، وجلب كلاً من أندرونيكوس الاسبارطي، ود. س- ل، الفيلسوف الأثيني، وكلاهما شاعر مجيد، لكنهما أقل شهرة منه، كي ينظما أناشيده، ولأنهما فقيران وجائعان، لم يكلّفاه إلا القليل من المال وهكذا، فإن الشاعر لم يأت بشيء من عنده أبداً، واقتصر على نشر وبيع الأغاني الشعبية باسمه هو، وكأنها له بالفعل، وبذلك، نال عليها اشتراكات ضخمة، وثمناً باهظاً.^(٨)

وديفو ليس أول من رسم هذه الصورة لهوميروس؛ فقد سبقه إليها كل من دويناك وبيرول في فرنسا، كما أنه ليس الأخير؛ فقد عبّر بنتلي وهنري فليتون منذ أمد قريب تماماً عن الفكرة ذاتها، ورأى كل هؤلاء أن القصائد الهومرية هي بمثابة مجموعات من الأناشيد التي نظمها شاعر بطولي بنشد القصائد في مديح الأبطال ومآثرهم^(٩)، أما اعتبار هوميروس منتحلاً ومتاجراً بالنجاح الأدبي فيبدو أنه فهمه ثمّ تليقها كي تلائم الجدال المحتدم في لحظة محددة. كما أن استراتيجية ديفو- التي تتمثل في إنزال كل القضايا الأدبية إلى مستوى معادلتها التجاري- هي استراتيجية محسوبة تماماً ومقصودة لتقويض هيبة الملحمة والمنطلقات الكلاسيكية للثقافة الأغسطية وحسب، وإنما أيضاً لإنزال الأعمال الأدبية العظيمة إلى مستوى قانون حي غراب ذاته والذي أنزلت إليه هذه الأعمال ديفو على نحو يشرح بالاردراء.

وثمة اعتراض آخر لدى ديفو على هوميروس -مشاركته في سذاجة عصره الوثيقة. ويقول ديفو في واحد من استنتاجاته في عمله النظام السحري (١٧٢٧) إن «الإغريق كانوا أشدّ المؤمنين بالخرافات بين عبدة الشيطان في العالم، وأساء من الفرس والكلدانيين»، وإن أدبهم الديني أفسدته «شعوذات الشيطان الجهنمية»، هذا الشيطان الذي «يغير اللون برابسودي*» مرعب من الوثنية المعقّدة.^(١٠) أما في عمله تاريخ الأشباح وحقيقتها (١٧٢٧)، فنرى إلى ديفو وهو يبحث في أقوال هوميروس وفيرجيل عن الأشباح، ويستنتج مزدرباً: «بأله من هراء ضد الذي تعلمه، وبألهما القدر العظيم منه هنا».^(١١)

ومن المناسب أن نتوقف مع ديفو عند هذه الصبغة التي بالكاد تخفي ما فيها من نفاذ صبر تجاه الوثنية اللاعقلانية واللا أخلاقية لدى القدماء. فهوميروس هو مصدر بالغ القيمة للتوثيق التاريخي. ولكنه أنشد «حروب الإغريق... محوّلًا إياها من واقع إلى مجرد خيال».^(١٢) - وذلك بسبب اتجاره المتأصل بالأغاني الشعبية من جهة، وبسبب مافي المديّة الإغريقية من خرافية راسخة من جهة أخرى- وبألبت طرودة كان لديها صحفيها الكفء حقاً!

(٢)

لا يتوقع أن يصدر عن مزاج ريتشاردسون المحترس ما أبداه ديفو بصورة طبيعية تماماً من تأكيد قاطع وجريء لرأيه الشخصي؛ ولكن يمكن لنا أن نتبين في رواياته ورسائله، مع استثناءين بسيطين^(١٣)، عداء

* الراسودي. لحن موسيقي مرجّل الطابع غير نظامي الشكل، وأحياناً جزء من قصيدة ملحمة صالح للإلقاء على مسمع من الجمهور دفعة واحدة، وكذلك، كلام أو أثر أدبي زاحر بالانفعال العاطفي..

ديفو ذاته تجاه الملحمة.

وكما يمكن لنا أن نتوقع، فقد استندت كراهية ريتشاردسون الشديدة إلى مافي هذا الجنس من ضروب السلوك والأخلاق. ونجد هجومه الأكثر صراحة في رسالة إلى الليدي برادشي، التي كانت قد باشرت معه مراسلة حول العواقب السيئة للشعر الملحمي:

أنا معجب بما قلته عن الإلياذة العنيفة، المليئة بالقتال ولقد تجاسر باحثون، متسمون بحسن التمييز والحصافة، على التصريح برأيهم جهاراً، وضدّ تحيز آلاف السنين في استحسان هذا العمل، وأنا مقتنع أن من الممكن لهوميروس أن يتداعى، على الأقل. وأخشى أن هذه القصيدة، بما فيها من سمو ورفعة، قد سببت أضراراً لا حدّها عبر العصور المتعاقبة؛ ذلك أن الروح الهمجية التي فعلت فعلها، منذ العصور الباكورة وحتى اليوم، والمخارين الذين خربوا الأرض وجعلوها بركة دماء، على نحر أسوأ مما تفعل الأسود والتمور، يدينون لهذه القصيدة ولنسختها الإنيادة بالشيء الكثير^(١٤).

بيد أن الأفكار في هذا الهجوم ليست أفكاراً أصيلة. فقد كتب بوب أن الشيء «الأكثر فظاعة» لدى هوميروس هو «تلك الروح الوحشية التي تظهر بأجلى صورها في الإلياذة»^(١٥). ومن الواضح أن عالم الملحمة الأخلاقي يمثل قيماً غريبة ومكرهة لدى أعضاء المجتمع المحبّ للسلام، ذلك أن الحرب في الملحمة هي «شيء أساسي أكثر منها شيئاً مساعداً»^(١٦). لكن ريتشاردسون يمضي شوطاً أبعد، وكلامه عن «الأضرار التي لا حدّ لها» والتي سببتها الإنيادة هو كلام جديد تماماً، وسابق على اتهام بليك الأكثر عمومية والذي مفاده أن «... الكلاسيكيات* ... هي التي تركت أوروبا فريسة للحروب»^(١٧).

ولقد كان شغل ريتشاردسون الشاغل هو ذلك التقديس الخطير الذي تبديه الملحمة تجاه الموديلات الفاسدة من السلوك الفردي. ففي سرّ تشارلز غرانديسون سمع الليدي شارلون وهي تردد وجهات نظره التي قدمها إلى الليدي برادشي حرفياً تقريباً، ولكنها تنتهي إلى توسيع التهمة:

.. رجال ونساء يحتالون على بعضهم البعض لكن ربما كان علينا، وإلى حد بعيد، أن نشكر القبيلة الشعرية على ما أضفته عليهم من سحر. إنني أكرههم جميعاً. أليسوا مفعمين بارداً الأهواء؟، وليما يتعلق بالملاحم، ألم يكن الاسكندر، بسوته، هذا القدر العظيم من السوء، ليبدو لهوميروس هكذا؟ وما هو العنف، أو القتل، أو النهب الذي لم يكن الشعراء سيّاً له، بنشرهم الشرف الزائف، والمجد الزائف، والدين الزائف^(١٨)؟

لقد كانت سنة الشرف الزائفة في الملحمة، شأنها في التراچيديا البطولية، أرسقراطية، مولعة بالقتال، وروثية؛ وهي لذلك لم تكن مقبولة أبداً لدى ريتشاردسون الذي كرّس رواياته بصورة كبيرة لمهاجمة هذه الإيديولوجيا واستبدالها بأخرى مغايرة جلياً يكون فيها الشرف باطنياً، روحانياً، ومتاحاً لكل من يتفنى سلوك المسلك الأخلاقي دون تمييز في الطبقة أو الجنس.

* بالطبع، المقصود بالكلاسيكيات أحب الإغريق والرومان... وخاصة الملاحم.

والإيضاح الأكمل لهذا النمط من البطولة لدى ريتشاردسون هو في روايته *سرو تشارلز غرانديسون*، فهذه الرواية، كما قال في مقدمتها، كانت نتيجة إلحاح أصدقائه عليه أن «يقدم للرأي العام شخصية وأفعال رجل ذي شرف حقيقي»؛ ولقد ثارت هذه كثيراً من الخلاف الاجتماعي الحاسم الذي افتقرت عنده سنة الشرف الجديدة عن القديمة - هنالك مثلاً قضية المبارزة. فمع أن غرانديسون مبارز بارع بالسيف، إلا أنه يعتقد العزم على أن يكون خصماً لهذه البربرية لدرجة أنه يرفض التحدي. ويدافع ريتشاردسون في «ملاحظة ختامية» عن هذا السلوك بكل قواه. فنجدد يكرر ما قالته هارنيت بيرون في معرض رفضها ومقارنتها للسنة القديمة - الشرف، هذه الكلمة الشيطانية، للقاتلة!... المعاكسة تماماً للواجب، والحير، والتقى، والدين^(١٩). مشيراً إلى أن «فكرة الشرف هي فكرة متناقضة للمقتل ومؤدية»؛ مؤكداً أن الدعوة إلى المبارزة ليست أقل من «دعوة مهذبة إلى القتل» يجب أن يرفضها كل مسيحي، «فالشجاعة الحققة هي في الولاء المخلص لكل الواجبات ولو على حسابنا».

ونحن نجد في غرانديسون، كما في *ياميلا وكلايسا*، كثيراً مما يدعم وجهة النظر التي مفادها أن روايات ريتشاردسون هي ذروة حركة قديمة العهد في الدفاع المسيحي ودفاع الطبقة الوسطى ضد سحر الفضائل الوثنية والحرية وفنتتها. ولقد تساءل ستيل: «ما الذي يجعل الصلف الوثني، واللجن المسيحي في مخيلتنا؟»^(٢٠) وقدّم ديفو جواباً جاء فيه: إن تجربة الشجاعة الحقيقية هي «أن تجرؤ على أن نكون أخياراً»^(٢١). أما ريتشاردسون فقد قدّم موديلات لهذه الجرأة؛ كما أن الصراع بين المثل الفاعلة *active* واللبساطية *extroverted* في العالم الهومري وبين طريقة ريتشاردسون الخاصة في الحياة كان أكثر وضوحاً في مكوثه وتأمله المطول في الضاحية والتي قال عنها للآنسة هاي مور: «في عالم كهذا، ومع قلب حنون، العلمائية هي البطولة»^(٢٢).

ولعل نفور ريتشاردسون من الفضائل البطولية كان كافياً وحده لأن يسوقه إلى نبد الملحمة كموديل أدبي؛ ولكن هذا النبد استند إلى أسس أخرى عديدة.

فمع النصف الأول من القرن الثامن عشر كان هنالك إدراك متزايد للتباينات الهائلة بين العالم المعاصر والعالم الهوميري. ولقد تمّ التعبير عن هذا النزوع بصورة واضحة تماماً من قبل توماس بلاكويل، والذي قدّم في عمله بحث في حياة هوميروس وأعماله (١٧٣٥) إجابة غير مسبقة في تفصيلها عن المسألة موضع الخلاف والمتعلقة بالسبب الذي يقف وراء عجز أي شاعر محدث عن بلوغ عظمة الإلياذة أو الأوديسة. وأطروحة بلاكويل الأساسية هي أن هوميروس تلقى من بيئته الاجتماعية مزايا شعرية فريدة، وهي مزايا لم يكن من الممكن أن تتكرر في إنجلترا القرن الثامن عشر؛ فقد عاش هوميروس في مرحلة انتقالية من الهمجية إلى كسل المدينة التجارية المستقرة، وتمتّع بثقافة بطولية تملكها بصورة طبيعية حين «أضفى العيش من النهب سمعة حسنة على الشجاعة والإقدام. كما أن جمهور هوميروس لم يكن من «قاطني مدينة مترفة عظيمة»؛ وإنما قوم بسطاء ومحاربون يغنون الإنصات إلى حكايات عن «بسالة أسلافهم»^(٢٣).

وهناك ثلاثة من التطبيقات التي أجراها بلاكويل انطلاقاً من هذا التعارض، وهي تطبيقات وثيقة الصلة بالفروق بين الملحمة والرواية عموماً، وكذلك بالشروط التي تستند إليها تجديدات ريتشاردسون الأدبية خصوصاً كتب بلاكويل يقول: «كانت قصائد هوميروس تنظم كي تلقى، أو تشد على مسمع من الجمهور؛ لا لتقرأ في عزلة على انفراد، أو تدرس في كتاب». وثانياً، فإن «الإغريقي مفطور على... ألا

يحجب أياً من عواطفه. ولهذا السبب فإن بلاكويل يؤثرهم على معاصريه «الذين هم أكثر صقلًا وتهذيبًا لكنهم يعانون من ازدواجية في الشخصية» وأخيراً، ربما أن الملحمة تصور «ضروب السلوك الأكثر فطرية»، فإن هذا يعني ليس فقط أن على الكاتب المعاصر أن «يلقي جانباً طريقته المعتادة في الحياة» إذا ما أراد أن «يشعر Poetize الانفعالات السامية الرفيعة»، بل وأيضاً أن على قارئ الملحمة أن يسقط نفسه على أشخاص وأوضاع من المحتمل أن يجعلها غريبة وغير ممتعة. وهكذا، فإن بلاكويل، رغم كل حماسه لهوميروس لا يمكنه إلا أن يستجيب أن المدافع عنه «رغم ما قد ينتابه من لوعة لصمت الموزيات*»، إلا أنني أستحسنت سيادتك لأن تشاركتني أمنية ألا تكون أبداً موضوعاً ملائماً لقصيدة هومرية» (٢٤).

ولا يقف بلاكويل عن هذا الحد، بل يمضي ليفسر علم شعبية الملحمة لدى جمهور القراء في زمنه، الزمن الذي حظيت فيه الرواية بشعبية واسعة ويمكن لنا أن نحس بعدم شعبية الملحمة من تلميح ريتشارسون إلى آرون هيل عام ١٧٤٤ أنه حين نشر عمله «جديدون... قصيدة ملحمة» لم يكتب كلمة «ملحمة» على الغلاف، لأن مئات ممن سيرون العنوان، لن يروا، في الوقت ذاته، تعريفه الرائع لهذه الكلمة (٢٥). ولا بد أن عدم شعبية الملحمة له صلة بما تقتضيه قراءتها من جهد متواصل لإقصاء التوقعات العادية في الحياة اليومية المعاصرة - وهي ذات التوقعات التي تقيم عليها الرواية مآثرها. وكان قد سبق لأديسون القول في *The Spectator* أن من الصعب عند قراءة هوميروس ألا تشعر أنك «تقرأ تاريخ جنس بشري آخر» (٢٦)؛ أما فرتلير، في عمله الباكر مقالة في الشعر الملحمي (١٧٢٧)، فقد عمل بصورة خاصة على المقابلة بين الطريقتين المختلفتين اللتين قرئت بهما كل من إلياذة هوميروس وعمل مدام دي لا فاريت *Zaïde* من قبل معاصريه: «إنه لغريب جداً، وصحيح مع ذلك، أن من بين معظم المتعلمين، وأشد المعجبين بالعصور القديمة، من النادر أن يجد المرء شخصاً قرأ الإلياذة بتلك اللهفة والنشوة التي تشعر بها امرأة وهي تقرأ رواية *Zaïde*» (٢٧).

فالنساء ممن تحسن الرواية *Zaïde* لم يجدن صعوبة وحسب في التماهي مع شخصيات هوميروس، بل وصمدن أيضاً لتعامله مع جنسهن. فرجال الإغريق كما يخبرنا بلاكويل، ما كانوا يدخلون من «شهواتهم الجسدية» (٢٨)؛ وكما يقول جيس ما، فإن «هوميروس، من بين كل الشعراء القدماء، يستخدم الجنس بأقل ما يمكن من الشكليات» (٢٩). وتشكل هذه الملاحظة الشائنة سبباً آخر لعدم ريتشاردسون - ومن الملاحظ أن هجماته على الملحمة أثارتها مراسلة نسوية، كما أن التعبير عنها جاء أساساً عبر شخصياته النسائية. ففي سر تشارلز غرانديسون، على سبيل المثال، نجد أن هاريت بيرون نصيرة متحمسة للملحمة المسيحية وملحمة ميلتون، على عكس موقفها العدائي هوميروس، وهي تنوّه إلى مقالات أديسون في *The Spectator* فضلاً عن إشارتها إلى «السيدان الرائع»، من أجل أن تدعم موقفها ومن جهة أخرى، نجد أن هوميروس يحظى بأشد أنواع الدفاع أذى - حين يمدحه ذكور متحدثون من أمثال السيدولدن، أو نساء مسترجلات، وقصات مثل الآنسة بارنا فيلت، التي تنقل عنها الآنسة وينبرات إلى الآنسة سيلبي، وينبرات تردد صدى صيحة ريتشاردسون الفرقة لى الليدي براودشي، «لقد فتنها أخيل، أخيل الهجومي» (٣٠). والأنكى من ذلك أن ريتشاردسون يقطن لوفليس في كلاريسا بريس الملحمة*.* فلوفليس يتر معاملة لكلاريسا من خلال سابقة فيرجيلية، ونراه يسأل بلغورد «إن لم يكن أهلاً لففران الآنسة هارلو، كما كان فيرجيل أهلاً لففران الملكة ديور، بل تصل به الوقاحة إلى حد التساؤل: لماذا لا يكون

* ريات العنوان، كما سبقت الإشارة في هامش سابق.

** إشارة إلى التعليب الذي كان سائداً في فترة من الفترات بالقطران والريش.

لوفليس التقى، شأن إينياس التقى؟» ما دلم لم يمارس عليها «نصف الإذلال الذي مارسه إينياس على ملكة قرطاج» (٣١).

لقد عبر مارتن شرلوك، وهو كاتب مقالات من أواخر القرن الثامن عشر، عن وجهة نظر جدّ شائعة حين كتب إن «محنة ريتشاردسون هي في كونه لم يعرف القدماء» (٣٢). لكن العكس هو المحتمل أكثر، على الأقل بقدر ما يتعلق الأمر بأصالة الأدبية، وما له دلالة أن ريتشاردسون أصبح في سنواته الأخيرة نصيراً متعصباً للمحدثين ضد القدماء. وهذا يتضح من الدور الذي لعبه في عمل يونغ تكهنات حول الإنشاء الأصلي في رسالة إلى مؤلف سير تشارلز غرانديسون (١٧٥٩)، حيث كان مسؤولاً، كما كشف إ. د. مك كيلوب (٣٣)، عن زيادة حدة الهجوم العنيف الذي سبّه يونغ ذاعياً إلى ترابية مناوئة للكلاسيكية في القيم الأدبية. ويشير مقطع شهير في التكهنات، وهو مقطع كتبه ريتشاردسون عملياً، إلى أنه كان مدركاً لمافي المناظرة من رهان شخصي:

وفي النهاية، ليس من زيادة أية ميزة في كونهم أصليين: إذ لم يكن بمقدورهم أن يقلدوا أحداً. أما الكتاب المحدثون فلديهم هذا الخيار؛ ولذا فإنهم يستحقون هذه الميزة، فهم يمكنهم أن يخلقوا في أمداء الحرية، أو يرقلوا في القيود الناعمة للمحاكاة السهلة، والمحاكاة لها أسبابها العديدة لمعقولة الملح، شأن المتعة التي يسعى خلفها هرقل. فهرقل اختار أن يكون بطلاً، ولذا أصبح خالداً (٣٤).

واضح وصريح هو المقصد البعيد لريتشاردسون فهو يريد القول أنه أصيل، لا رغباً عنه. مثل هوميروس، وإنما ينبذه المتعمد للموديلات القديمة بالطبع، فإن هرقل الأدبي الجديد كان شجاعاً بعد أن حدث ما حدث، ذلك أننا لا نملك أي دليل على اهتمامه الجدي بالموديلات الكلاسيكية إلا بعد كتابة كلاريسا لكن علينا أن نشارك ريتشاردسون دعواه. فالأصالة التي خطته، كانت مرتبطة، عفواً أم قصداً، بتجاهله للموديلات الأدبية السائدة وفي مصلحة فهمه الحيوي الخاص للحياة، وفي مصلحة الطرائق غير المعهودة ولكن الملائمة على نحو خاص والتي مكنته من التعبير عن هذه الحياة بصورة طبيعية ومباشرة.

(٣)

بخلاف ديفو وريتشاردسون، كان فيلدنغ منغمساً في التقليد الكلاسيكي أي أنه بأي حال من الأحوال مدافعاً عن القواعد مستعبداً لها، إلا أنه أحسّ بقوة أن الفوضى المتنامية في الذوق الأدبي تستدعي إجراءات جذرية وعلى سبيل المثال، فقد اقترح في *The Covent Garden Journal* أن «لا يقبل أي مؤلف في صفوف النقاد، ما لم يكن قد قرأ، وفهم، أرسطو، وهوراس، ولونجينوس، بلنتهم الأصلية» (٣٥). كما أحس بضرورة مثل هذه الكفاءات من أجل الحفاظ على عالم القصّة الجديد في مواجهة ما وصفته جورج إليوت ذات مرة وعلى نحو بليغ بـ «تطاولات البلاهة الخرقاء المحضة»؛ وقد أشار في يوم جونز إلى أن «قسماً وافراً من التعلّم هو شرط أساسي بالنسبة لأولئك الراغبين في كتابة «تواريخ»

★ سقت لنا الإشارة إلى أن كلمة الإنجليزية history تحمل معنى التاريخ ومعنى القصة والحكاية أيضاً.

مثل هذه^(٣٦) وهو يقصد دون شك، أن يشتمل هذا التعليم على معرفة اللاتينية واليونانية.

وهكذا فإن الجهود التي بذلها فيلدنغ في عمله الروائي الأول، جوزيف أندروز^(١٧٤٢)، بكل قوة كي يبرر مشروعه لنفسه ولأنداده من خلال وضع هذا العمل ضمن خط التقليد النقدي، تنسجم تماماً مع نظرية العامة. وليس ثمة مجال كبيرة للتساؤل حول الاتجاه الذي لابد أن يتخذه مثل هذا التبرير فقد افترض كثير من كتاب القصة السابقين ونقادها، وخاصة الرومانسيات الفرنسية في القرن السابع عشر، أن أي محاكاة سردية للحياة البشرية لابد أن تتمثل وتستوعب قدر الإمكان قواعد الملحمة التي وصفها أرسطو وشارحوه الذين لا يحصرهم عدد؛ ولقد أنطلق فيلدنغ - وبصورة مستقلة تماماً - من وجهة النظر ذاتها.^(٣٧)

وهاهو يبدأ مقدمة روايته بإشارة لا يعوزها الحماس الوطني إلى أن «القارئ الإنجليزي وحده قد تكون لديه فكرة مغايرة عن الرومانس أخذها من مؤلف هذه المجلدات القليلة... ولعله من المناسب تقديم بضع كلمات عن هذا النوع من الكتابة، التي لا أذكر أنني رأيت أية محاولة للكتابة فيه بلفتنا». ومن ثم يتابع:

تُقسّم الملحمة، فضلاً عن الدراما، إلى تراجميديا وكوميديا، ولقد قدّم لنا هوميروس، أبو هذين النوعين من الشعر، نموذجاً عن كل منهما، ومع أن نموذج النوع الأخير - الكوميدي - مفقود تماماً كما يخبرنا أرسطو، إلا أن له مع الكوميديا الصلة ذاتها التي للإلياذة مع التراجميديا...

وأكثر من ذلك، ومواء كان هذا الشعر تراجميدياً أم كوميدياً، فإنني لن أتورع عن القول إن الأمر هو ذاته في الشعر كما في النثر؛ ذلك أنه يقتضي ما يضعه الناقد في قائمة تشتمل على أجزاء كل واحد هو القصيدة الملحمة، أعني الوزن أو البحر؛ وهكذا فإن أي نوع من الكتابة حين يشتمل على عناصره الأخرى كلها، مثل الحكاية الخرافية، والفعل، والشخصيات، والعواطف، والبيان، ويكون خالياً من الوزن وحده، فإنه يبدو من المعقول، في اعتقادي، أن نصنّفه ضمن الملحمة؛ وذلك، على الأقل، لأن مامن ناقد فكر في أنه من الملائم أن نصنّفه ضمن أي صنف آخر، أو أن نفرد له اسماً خاصاً به.

باهت هونقاش فيلدنغ هنا والذي يحاول من خلاله «رد» روايته إلى الجنس الملحمي؛ ولا شك أن في جوزيف أندروز خمسة عناصر من أصل ستة، يمكن تصنيفها ضمن ما أطلق عليه أرسطو اسم الملحمة ولكن يصعب من المستحيل أن نأخذ أن تتصور أي سرد مهما يكن، خالياً من «الحكاية الخرافية، والفعل، والشخصيات، والعواطف، والبيان».

ولاشك أن امتلاك هذه العناصر الخمسة لا يفيد في أي شيء من أجل تبيان الفارق الذي يحاول فيلدنغ إقامته بين الملحمة النثرية والرومانسيات الفرنسية:

وهكذا، فإن «تليماكوس»، لرئيس أساقفة كامبري، تبدو لي من النوع الملحمي، شأنها شأن أوديسة هوميروس وبالفعل، فإن من الأصح أن نطلق عليهما اسماً يشتركان به مع تلك الأنواع التي لا تختلف عنهما إلا في شيء واحد، فذلك أفضل من خلطها مع تلك التي لا تشبهها في أي شيء، كتلك الأعمال الضخمة، التي شاعت تسميتها بالرومانسيات، مثل كليليا، كليوباترا، أسترى، كازاندر، الغراند سيروس، وغيرها مما لا يعدو لا يحصى، والتي لا تشتمل فيما اعتقد، إلا على القليل جداً من الفائدة أو المتعة.

ولا بد أن نلاحظ أن تمييز فيلدنغ بين «تليماك» لقينيون، والرومانسيات البطولية الفرنسية يستند كلياً إلى إدخال عامل جديد، «الفائدة أو المتعة»، وهو عامل يخضع لأحكام قيمة شخصية، ومن العسير أن ينسجم مع أية ترميمة تحليلية عامة. ولذا، ليس مدهشاً أن فيلدنغ حين يميز «ملحمته الكوميدية المنشورة» عن الملحمة الرصينة ونظرياتها الثرية لا يستخدم هذا المعيار على الإطلاق؛ وإما يطبق بدلاً منه ذلك التمييز الأرسطي بين الطرز الرصينة والكوميدية بطريقة تضع كل الرومانسيات الفرنسية في صنف واحد عملياً مع الأوديسة وتليماك:

إن الرومانس الكوميدي هو الآن قصيدة ملحمة كوميدية؛ ويختلف عن الكوميديا، كما تختلف الملحمة الرصينة عن التراجيديا؛ فالفعل فيه أكثر امتداداً وشمولاً، ويضم دائرة أوسع من الأحداث، كما يدخل تشكيلة أكبر من الشخصيات كما أنه يختلف عن الرومانس الرصين في حكايته الخرافية وقعله، فهما في الرومانس الرصين وقوران مهيبان، أما في الرومانس الكوميدي فهما مرحان ساخران؛ وكذلك فإنه يختلف في شخصياته، حيث يقدم شخصاً ذوي سلوكات.. وضعية، في حين يصور الرومانس الوقور أرقى السلوكات، وأخيراً فإن الرومانس الكوميدي يختلف في عواطفه وبيانه، حيث المضحك والساخر بدلاً من الرفيع والجليل.

هكذا يكتمل عرض فيلدنغ النقدي للتشابه مع الملحمة epic analogy في مقدمة روايته جوزيف أندروز. ومن الواضح أن قوة هذا الجدل كلها تستند إلى كلمة كوميدي، أما في باقي المقدمة، والذي يشكل حوالي خمسة أسداسها، فتجد أن فيلدنغ منهمك في تطوير أفكاره بخصوص «المضحك» وهذا يترافق حتماً مع تهشيم التشابه مع الملحمة؛ فمحاولات فيلدنغ وضع روايته ضمن خط التقليد الكلاسيكي لا تجد ما يدعها سواء بإيجاد معادل أدبي أو سابقة نظرية، مادامت ملحمة هوميروس الكوميدية Margites قد ضاعت، ولم تزل الملحمة الكوميدية من أرسطو في هن الشعر سوى نوع من التجديد المجرّد.

وقبل النظر في المفاعيل العملية التي تركها التشابه مع الملحمة على الرواية، لعل من الواجب الإشارة إلى أن ما قدمناه أعلاه يشكل كل ما قاله فيلدنغ تقريباً عن الملحمة الكوميدية المنشورة. وروايته جوزيف أندروز مكتوبة على نحو متعجل وبمقاصد مختلطة نوعاً ما. فهي تبدأ كمحاكاة ساخرة لرواية ريتشاردسون بامبلا ومن ثم تتواصل بروح سيرة فانتس؛ ولعل هذا يوحى بأننا يجب ألا نضفي أهمية كبيرة على مقدمته، والتي لا تشير في الحقيقة إلى وجود نظرية مكتملة في القص وإنما هي، وكما يقول فيلدنغ. نفسه، «بعض اللامحات المقتضبة جداً» وصيغة «الملحمة الكوميدية المنشورة» ليست سوى لغة من تلك اللامحات؛ ومع أن فيلدنغ أشار إلى هذه الصيغة على نحو مختصر في تقديمه لعمل أخته سارة ديفيد سيمبل (١٧٤٤) وأطلق على روايته نوم جونز (١٧٤٩) اسم «قصيدة ثرية، تاريخية، بطولية»، ووصفها بأنها عينة من «الكتابة الملحمة الكوميدية الثرية»،* إلا أنه يطور صيغه القديمة أو يمددها في كتاباته اللاحقة، إنه يكاد لا يلقي

* الكتاب ١٧، الفصل ١؛ والكتاب ١٦، الفصل ١٠، وبالمقابلة، فإن من الشائق أن نلاحظ أن هذه الإشارات صدرت عن فيلدنغ في البداية؛ أما بعد الكتب الستة الأولى من روايته نوم جونز، وكما يشير ل. كروس (تاريخ هنري فيلدنغ ١١، ص ١٧٩)، فإن فيلدنغ ينتقل إلى منهج درامي بصورة أكثر اكتمالاً. ونجد دليلاً آخر على أن فيلدنغ لم يأخذ التشابه مع الملحمة على نحو حدي بما يكفي لسبر القضايا النقدية بكل مافي الكلمة من معنى، في حقيقة أنه لم يحسب أي حساب سواء لتحديد أرسطو شكل الأدب الذي يصور البشر «كما هم في الحياة الواقعية» (من الشعر، الفصل الثاني)، والذي يفترض أنه المصنف الذي تقع صمته إميليا في النهاية، أو للمناقشة المعاصرة حول ما إذا كانت «الملحمة المنشورة»، ليست تناقضاً لفظياً (انظر هـ. ت. سويدسرخ، نظرية الملحمة في إنجلترا، ١٦٥٠ - ١٨٠٠ (بيركلي ولوس أنجلوس، ١٩٤٤)، ص ١٥٥، ١٥٨، ١٥٩-١٦٠) [بيان واط].

لقد رغب فيلدنغ في تقديم تنويع كوميدي على الملحمة وهذا ما حرمه من محاكاة اثنين على الأقل من العناصر المكونة للملحمة - الشخصيات والحوادث ؛ فمن الواضح أنه لا مكان في جوزيف أندروز أو في توم جونز للأشخاص البطوليين أو للأفكار السامية وذلك رغم تمكن فيلدنغ من تكييف بعض أوجه الحكمة الملحمية مع مقصده ومن استخدام البيان الملحمي في شكل هزلي ساخر *burlesque*.

ويبقى صحيحاً، حتى فيما يتعلق بالحكمة، أن الاختلافات كانت أبرز وأكثر من التماثلات؛ ذلك أنه من الصعب أن نتبع للشخصيات الكوميدية اجترار الأفعال البطولية، كما أن فيلدنغ كان مضطراً لابتكار قصصه، في حين تستند الحكوات الملحمية إلى التاريخ والأسطورة. ولذا، فإن أقصى ما أمكنه القيام به هو الاحتفاظ ببعض السمات العامة الأخرى في الحكمة الملحمية في حين قام بتبديل المحتوى. ولعل المثال الأفضل بهذا الصدد هو روايته توم جونز، التي يتمتع فعلها *action* بخاصية ملحمية بمعنى أنه يقدم بانوراما شاملة عن المجتمع ككل، بخلاف لوحة ريتشاردسون التفصيلية عن جماعة اجتماعية بالغة الصغر.

ولكن مع أن ضخامة توم جونز وتنوع بنائها يتلاءمان بصورة جيدة جداً مع المعنى الذي تتضمنه كلمة «ملحمة» اليوم، فإن القضية في النهاية، وبالأساس، هي قضية مقياس، ولا يمكن أخذها كدليل على أية مديونية نوعية يتحملها فيلدنغ تجاه النمط الملحمي الأصلي *epic prototype* ولكن تبقى هنالك طريقتان محددتان على الأقل نقل فيلدنغ من خلالهما ملامح مميزة للحكمة الملحمية إلى سياق كوميدي: الطريقة الأولى هي استخدامه الإدهاش والثانية هي إدخاله المارك البطولية الساحرة أو الهزلية *mock - heroic battles*.

من المتفق عليه عموماً في النظرية الكلاسيكية الجديدة أن الفعل الملحمي يتميز بعنصرين هما *verisimilitude* والأعجوبي *marvelous*؛ ولقد استنفدت الطرائق التي يقترن من خلالها هذان الرفيقان اللذان اقترافاً طيباً كل براعة نقاد عصر النهضة، فضلاً عن البطولات اللاحقة السفسطائية بعض الشيء والتي قدمها العديد من كتاب الرومانس الفرنسيين، ولقد قارب فيلدنغ هذه الإشكالية في الفصل التهميدي للكتاب الثامن من رواية توم جونز. ففي البداية راح يتردد ما تجده لدى هوميروس من إيزودات غير معقولة انطلاقاً من أنه «كتب للوثنيين الذين كانت الحكايات الخرافية الشعرية بالنسبة لهم من بنود الإيمان» ؛ ومع ذلك، فإن فيلدنغ لم يستطع أن يحجم عن تمنّي لو أن هوميروس كان قد عرف وأتبع قاعدة هوراس القاضية بعلم إدخال الخوارق إلا «بأقل قدر ممكن» وعلى أية حال، فإن فيلدنغ ليسترسل مبيهاً أن كتاب الملاحم والمؤرخين الحقيقيين يمكنهم إدخال أحداث غير محتملة على نحو معقول أكثر بكثير من الروائيين، وذلك أنهم يسجلون «الإجراءات الشهيرة» المعروفة مسبقاً، في حين يعنى الروائيون «بشخصية خصوصية... ليس لها أي صيت، أو دليل يبين يدل عليها». ولا نمتلك عنها أية وثائق تؤازر أو تدعم ما نقوله، واستنتج فيلدنغ أن من «اللائق» بالروائي «علم البقاء في حدود الممكن وحده، بل والمحتمل أيضاً».

وإذا، فإن فيلدنغ يلجّ على المحتمل بالنسبة للجنس الجديد، وبصورة أشدّ مما هو شائع في الملحمة أو الرومانس. ولكنه يخفف من إلحاحه هذا بإقراره أن «لبن الجانب تجاه شكية Scepticism القارئ» يجب أن لا يصل إلى حدّ تكون عنده الشخصيات أو الأحداث الوحيدة المتاحة هي شخصيات أو أحداث «مبتذلة، شائعة، أو سوقية؛ مثلاً يحدث في أي شارع، أو كل بيت، أو التي يمكن أن نقرأها في الصحف» ذلك أن «من الشعر العظيم هو أن نخلط الحقيقة بالخيال سعيًا وراء الربط بين المعقول والمدهش».

أما ما يعينه فيلدنغ بـ «المدهش» فيتضح من السياق: فهو يشير بالدرجة الأولى إلى سلسلة من المصادفات يلتقي قوم جونز من خلالها وعلى التوالي بالشحاذ الذي لقي محظنة صوفيا، والمهرج الذي رأى صوفيا في الطريق، ومن ثم مع الشخص الذي كان دليلها وشاركها شوطاً من المسير؛ كما يشير بصورة أعمّ إلى الطريق التي يتقاطع فيها دربا البطلمين في رحلتهم إلى لندن دون أن يلتقيا أبداً. ولقد أضفى فيلدنغ قيمة كبيرة على مثل التحايلات الأشياء لأنها تمكّن من حبك السرد كله في بناء شكلي بالغ الإحكام والإمتاع ولكن رغم أن هذه التحايلات المتعاضدة apposite juxtapositions للأشخاص والأحداث لا تنتهك المحتمل على نحو واضح كما في الخوارق الشائعة لدى هوميروس وفيرجيل، يبقى واضحاً دون شك أنها تعرض للشبهة والحظر مافي السرد من سيماء الصديق الحرفي بإحالتها إلى السياقات الأدبية المتعلقة أكثر مما تحيل إلى سيرورات الحياة العادية. وهكذا، ويقدر ما تكون الرواية هي المعنية، حتى تنازلات فيلدنغ غير الصريحة تماماً الأعجوبي تنزع إلى إثبات واقعية الورطة التي يقع فيها الكاتب الحديث الراغب بكتابة الملحمة، ولقد أوضح بلاكويل هذه الورطة حين قال: «إن الأعجوبي والمدهش هو عصب النوع الملحمي؛ ولكن ماهي الأشياء العجائبية التي تحدث في حالة بالغة التنظيم؟ إنه لمن الصعب أن يكون هنالك ما يدعشنا» (٣٨).

إن الممارك البطولية الساخرة والهزلية - محاكاة فيلدنغ الأوضح للموديل الملحمي - سواء لأن الأحداث ذاتها بعيدة الاحتمال أصلاً - كما هو الحال، مثلاً، في المعركة بين جوزيف أندروز ومجموعة من كلاب الصيد التي تلاحق بارسون آدامز (٣٩) - أو لأنها تُسرّد على نحو يصرف انتباهنا عن الأحداث ذاتها إلى طريقة معالجة فيلدنغ لها وما تنطوي عليه من تنازلات مع الملحمة. وهذا هو الحال عملياً في الإيزود السابق من جوزيف أندروز، وهو أكثر وضوحاً في المعركة الشهيرة التي تخوضها مول سيغريم في فناء الكنيسة في رواية نوم جونز (٤٠). أما مشهد رعا ع القرية وهم يقتصبون امرأة حبلية بعد الصلاة في الكنيسة فيمكن أن نقول عنه أي شيء إلا أن يكون مسلياً، وطريقة فيلدنغ وحدها، أعني «أسلوبه الهومري» وهي التي تمكّنه من الحفاظ على النبرة الكوميديّة. ومن المؤكد أننا ما كنا لتنبّل هذه الإيزودات وغيرها لو أن فيلدنغ رجّح أظاننا بصورة كاملة إلى أفعال ومشاعر المشاركين فيها؛ بل ومن الممكن أن نشك أن مشهد مول سيغريم، على الأقل، والصادر عن رجل إنساني جداً مثل فيلدنغ، يقدم مبرراً لاعتراضات ريتشاردسون على مافي الملحمة من تأثير حربي وقتالي.

وبدل أسلوب فيلدنغ الهومري هنا على موقف ملتبس بعض الشيء تجاه الموديل الملحمي، فمن المبرر بالتأكيد، وبغض النظر عن المقدمة، أن نعتبر جوزيف أندروز بمثابة محاكاة ساخرة Parody الإجراءات الملحمية أكثر منها أساساً للجنس الجديد؛ وحتى لو أخطأنا المقدمة بالحسان، فإن رواية فيلدنغ تعكس موقف عصره الملتبس. هذا العصر الذي يكشف إلحاحه الأدبي المميّز على السخرية من الأعمال البطولية كم كان

الابتعاد عن عالم الملحمة حائزاً على الإعجاب.

وأساب هذا التجاذب الوجداني *ambivalence* هي، في الحقيقة، واضحة في مقدمة جوزيف أندروز، حيث يعترف فيلدنغ ضمناً أن المحاكاة المباشرة للملحمة كانت في تعارض مع محاكاة «الطبيعة» وذلك حين يعلن أنه «رغم محاكاته الساخرة أو الهزلية، في بيانه، بغية «تسلية القارئ الكلاسيكي» بصورة رئيسية، إلا أنه «استبعد هذه المحاكاة على نحو دقيق» من عواطفه وشخصياته شخصياته لأن همه الأكبر كان الاختصار بكل ما في الكلمة من معنى «على الطبيعة، التي من خلال محاكاتها وحدها سوف تنبع كل المتعة التي نستطيع.. توصيلها إلى القارئ المراهف». والمشكلة في مثل هذا الموقف المزدوج هي، بالطبع، أن مامن مكنون بمفرده من مكونات العمل الأدبي يمكن النظر إليه ككيان مستقل، الأمر الذي يعرفه جيداً أرسطي صالح مثل فيلدنغ. وهو في يوم جونز، مثلاً يجادل أن «السرد الأفضل للحقيقة الواقعية الواضحة لا بد أن يستبد بكل قارئ، دون تشابه كثيرة، وبعوت، وغيرها من ضروب الزخرف الشعري»؛ لكنه يتابع ليخبرنا أن تقديم البطلنة يقتضي «أقصى مالدنيا من إجلال، ورفق في الأسلوب، وكل ما هو ملائم لاستشارة المهابة والوقار لدى قارئنا»^(٤١)، ومن ثم يتبع ذلك بفصل عنوانه «إشارة مقتضبة إلى ما يمكن أن نفعله على بحر راقٍ رفيع، ووصف للآنسة صوفيا ويسترن» عويداً هذا الفصل بالقول: «فلتخمد كل الأسام الفظة وليقيّد حاكم الرياح الوثني بسلاسل من حديد الأطراف العنيفة لبورياس* الصاخب» ومن الواضح دون شك أن فيلدنغ دفع ثمننا باهظاً لقاء «زخرفه الشعري»؛ فصوفيا لا تبرا أبداً من مثل هذا التمهيد المفرط فيتكلفه، أو أنها لا تتمكن على الأقل من إخراج نفسها من هذا الموقف المضحك الذي وضعت فيه.

وكذلك نجد هبوطاً مشابهاً في درجة اقتناع القارئ بصدق الشخصية أو الفعل كلما قوطعت النبرة السردية المعتادة لدى فيلدنغ بالوسائل الأسلوبية الملحمية، الأمر الذي يؤكد أن أعراف الواقعية الشكلية تشكل كلاً لا يتجزأ، والعرف اللساني ليس إلا واحداً مكتملاً؛ أو، كما قال أحد معاصري فيلدنغ، وهو اللورد موليودو، فإن تخلي فيلدنغ عن أسلوبه «البسيط والمألوف» قد أضّر «بمعقولية سرده التي يجب الاهتمام بها على نحو دقيق في كل... محاكاة للحياة وضروب السلوك الواقعية»^(٤٢).

(٥)

رواية فيلدنغ الأخيرة، إميليا (١٧٥١) وهي رواية رصينة تماماً سواء في مقصدها الأخلاقي أو في طريقة سردها؛ كما أن إخلاصها للموديل الملحمي هو إخلاص من نوع مغاير تماماً. وليس ثمة إشارة إلى صيغة الملحمة الكوميديّة المنشورة، كما تمّ التخلي عن كل من الأحداث البطولية الهزلية والبيان الملحمي، وبدلاً منهما، كما أوضح فيلدنغ نفسه في، *The Covent Garden Journal* كانت «إينادة فيرجيل هي الموديل الأرقى، الذي استفاد منه بهذا الصدد»^(٤٣). ومن هنا نجد في هذه الرواية أن بوث هو جندي مصروف من الخدمة أيضاً، وأن الإيزود في سجن نيوغيت مع الآنسة ماتيوز يشير إلى غراميات إينياس

* بورياس: إله الشمال، أو ربح الشمال في الميثولوجيا الإغريقية.

وديدوه في الكهف، فصلاً عن بعض التوازيات البسيطة الأخرى والتي أشار إليها جورج شريرن^(٤٤)

ومن الملاحظ أن هذا النوع من التشابه ليس إلا نوعاً من المحاز أو الاستعارة السرديّة التي تسعف خيال الكاتب في إيجاد نموذج لرؤيته الخاصة للحياة دون أن يتقصص مما في الرواية من سيماء الصدق الحرفي بأي حال من الأحوال: والقارئ ليس بحاجة لمعرفة أي شيء عن هذا التشابه كي يعجب برواية إميليا، بعكس ما كان عليه الحال بالنسبة للمقاطع الهزلية في روايات فيلدنغ الباكرة. ومن الممكن، لهذه الأسباب، أن نعتبر إميليا أول عمل يكون فيه تأثير الملحمة على فيلدنغ تأثيراً شامراً تماماً؛ ومن المؤكد أن فيلدنغ في هذا المجال بالضبط كان سلفاً حقيقياً لمن لحقوه. وعندما يكتب ت. س. إليوت، بتلك المخاللة المفاجئة التي تبدو إلزامية عند بحث العلاقة بين الرواية والملحمة، إن استخلف جيمس جويس للمعادل الملحمي في روايته بوليسيس «له أهمية الكشف العلمي»^(٤٥)، ويؤكد أن «ما من أحد قبله بنى روايته على مثل هذا الأساس» فإنه يغمط فيلدنغ حقّه بالتأكيد، ذلك أن فيلدنغ طبق فكرة مماثلة مع أن هذا التطبيق كان جزئياً دون شك

بعد إميليا، واصل فيلدنغ اعتمادَه عن نظره الأدبية القديمة. وراح يرى إلى القصور في وجهات نظره الباكرة في التكلّف والتصنع باعتباره المصدر الوحيد للمضحك، وبالتالي للكوميدي. فلودفته نظره الأخلاقية التي تزداد رهابة إلى أن يجد الكثير مما يؤسف له لدى اثنين من كتّابه المفضلين، أريستوفان ورايبليه^(٤٦). كما تغير، في الوقت ذاته، موقفه من الملحمة، وبلغ هذا التغير ذروته في المقدمة التي كتبها لعمله يوميات رحلة إلى ليسبون.

لكن الأوديسة، وتليماكوس، وكل الأعمال من هذا النوع، قياساً بأدب الرحلات، هي في الحقيقة مثل الرومانس قياساً بالتاريخ الحقيقي، فالأول ليس سوى تحريف وتصحيف للثاني. ولست أزعم أنه كان لدى هوميروس، وهزيود، وغيرهم من الشعراء القدماء أو الميثولوجيين، أي تصميم مسبق أو خطة لتحريف وفساد وثائق العصر القديمة؛ لكنهم أثروا عليها بالتأكيد؛ ومن جهتي لا بد أن أعترف أن حبي واجلالي لهوميروس كان سيزداد لو أنه كان قد كتب تاريخاً حقيقياً لعصره في ثلث متواضع، بدلاً من تلك القصائد الرفيعة التي تقتصر على جمع مديح كل العصر؛ ذلك أنني، رغم قراءتي لهذه القصائد بإعجاب واندھاش زائدتين، ما أزال أقر أن هيرودوت وثوكيديدس، واكسيبولون بقدر أكبر من المتعة والرضا.

لكن هذا القول ينبغي أن يؤخذ في سياقه. فمن الواضح أن الأوديسة ليست مودياً مرضياً بالمقارنة مع رحلة القرن الثامن عشر إلى ليسبون. كما أن الجمع بين تليماك والأوديسة باعتبارهما عمليتين رومانسيين يمثل موقفاً معاكساً تماماً لذلك الذي اتخذ فيلدنغ في جوزيف أندروز. ومن جهة أخرى، فإن وضع كل من الأوديسة وتليماك في مواجهة «التاريخ الحقيقي» يتجاوز ما يقتضيه الإيضاح التمهيدي لنمط الكتابة الذي اعتزم فيلدنغ أن يأخذه، وموقفه يقترب من موقف ديفو حين يتحدث عن الطريقة التي أفسد بها هوميروس وغيره من «الشعراء الأصليين» الحقيقة التاريخية. ومن الشائق حقاً أن يعرف السبب الذي يقدمه فيلدنغ لفعلهم هذا: «لقد وجدوا أن حدود الطبيعة ضيقة قياساً بفخامة عبقرتهم، العبقرية التي لم يجدوا فسحة لممارستها دون تضخيم الوقائع من خلال الخيال: خاصة في زمن كانت فيه سلوكيات البشر أبسط بكثير من أن تغذي ذلك التنوع الذي قدموه دون جدوى لصفوة الكتّاب التافهين».

وهكذا، فإن فيلدنغ نظر إلى مجتمعه باعتباره يوفر من التشويق والتنوع ما يكفي لقيام جنس أدبي مكرس خصيصاً لإقحام القارئ في تفحص محكم «للطبيعة» و«ضروب السلوك» الحديثة أكثر دقة من كل المحاولات التي جرت في السابق: ولقد اتخذ تطور فيلدنغ الأدبي هذه الوجهة دون شك. فروايته إميليا، كما كان يقول، هي أكثر قرباً من كل أعماله الأخرى إلى دراسة ريتشاردسون الدقيقة للحياة المنزلية، ومع أن فيلدنغ لم يعيش بما يكفي لأن يجسد وجهته الجديدة في رواية أخرى، إلا أنه كان قد استوعب دون شك حقيقة أن تطبيقاته القديمة للتشابه مع الملحمة هي السبب في افتراقاته الواضحة تماماً عن الدور الملائم للمؤرخ الأمين لحياة عصره — وهذا الفهم، بالمناسبة، متضمن في دفاعه الساخر عن البيان الملحمي في توم جونز التي يقدم لها باعتبارها «قد تكون مغيرة لأعمال المؤرخين [المحدثين] دون أن يشكل ذلك أي خطر عليها»^(٤٧).

لكن يجب ألا نبالغ في مدى التأثير الذي مارسه التشابه مع الملحمة على روايات فيلدنغ الأولى. فقد سمى فيلدنغ روايته توم جونز «تاريخاً»، وعادة ما وصف دوره بأنه دور المؤرخ أو كاتب السيرة الذي تتمثل وظيفته في تقديم عرض أدبي لحياة عصره. ورغم أن مفهوم فيلدنغ لهذا الدور كان مختلفاً عن مفهوم ديفو وريتشاردسون، إلا أن الاختلاف مرتبط أساساً بالتأثير العام الذي مارسه التقليد الكلاسيكي مع كل جانب من جوانب عمله، وليس بمحاولة محاكاة الملحمة. فرواية توم جونز تدن للدrama بأكثر مما تدن للملحمة و بصورة نوعية: حيث اهتم فيلدنغ بالدrama في المقام الأول، في حين أعطى للملحمة المكان الثاني، ولم يكن هذا بسبب مرجعه النقدي الأساسي فن الشعر لأرسطو، بقدر ما كان السبب أن فيلدنغ نفسه عمل مؤلفاً درامياً لأكثر من عقد قبل أن يحاول كتابة القصة ومن المؤكد أن التماسك الملحوظ في توم جونز لا يدن إلا بالقليل لمثال هوميروس أو فيرجيل، وأكثر من ذلك بقليل إلى توكيد أرسطو أن «الحكاية في الملحمة، كما في التراجيديا، يجب أن تبنى على مبادئ درامية»^(٤٨). ومن الواضح تماماً أن هذا التماسك هو نتاج خبرة فيلدنغ ككاتب درامي متمرس. ومن المحتمل أيضاً، بالمناسبة، أن تكون بعض السمات الأخرى في رواياته، مثل المصادفات المدهشة الغريبة التي تنتقص إلى حد ما من الصدق، هي أيضاً مورثة من الدrama أكثر مما هي مورثة من الملحمة؛ وحتى العناصر الهزلية أو البطولية الساخرة كانت قد ظهرت قبل وقت طويل في عدد من مسرحياته مثل توم ثوب، ومأساة (١٧٣٠).

ويمكن أن نسأل، لماذا، إذاً، أثارت صيغة الملحمة الكوميديّة المنشورة كثيراً من «الانتقادات المبررة» للروايات؟، كما يقول جورج شريرن^(٤٩).؟ لا بدّ أنها أبدت نوعاً من الإغراء المباشر لأولئك الذين اعتادوا، مثل شخصية د. فولبوت في عمل يياكوك، على إظهار «عجزهم عن الوصول الواقعي وبجهودهم الخاصة إلى أفكار تتعدى تلك المشغولة بتبسيط أو ابتذال حار عن الفن أو بأن لها أصلاً كلاسيكياً»^(٥٠)، ولعل هذا هو المفتاح للسبب الذي دفع فيلدنغ وساقه إلى ابتكار هذه الصيغة، وكذلك للسبب الذي يقف خلف ازدهارها اللاحق.

في عام ١٧٤٢ كانت الرواية شكلاً أدبياً سمعته في الحضيض، ولعل فيلدنغ أحس أن يتجنيد ما للملحمة من هيبة قد يساعده على أن يحقق لعمله الروائي الأول صيتاً أقلّ إجحافاً لدى الطبقة المثقفة *lit erati* وهو في هذا كان يسير على منوال كتاب الرومانس الفرنسيين الذين سبقوه بقرن من السنين؛ فهم أيضاً كانوا قد ادّعوا التطرّف الملحمي لأعمالهم مقسمين أيماناً غلاباً لم تكن صادقة بقدر ما كانت

محاولات لتسكين هواجسهم وهواجس قرائهم بشأن الطبيعة غير المقدمة لما يجري في النص. ويبدو أن مثل هذه المحاولات لتبديد السمعة السيئة للنساسة التي كتبت على الشر القصصى أن يحملها لم تنته حتى في أيامنا - ويبدو أن عمل ل. رليفز «الرواية كقصيدة درامية» هو محاولة شبيهة بغية تهريب الرواية إلى البانتيون* النقدي بعد أن تتكرر في هيئة عضو كريم المختد.

وعلى أية حال، فإن الرباط الذي تعقده كل من صيغة فيلدنغ وصيغة ليفيز بين الرواية والأشكال الشعرية الرئيسية يدل في الوقت ذاته، على جهد يذل لوضع جنس الرواية في أرقى سياق أدبي ممكن. ومن الواضح أن كلاً من الإبداع والنقد الروائيين لا يمكن إلا أن يكسبا من ذلك، ولعل المكسب الإيجابي الذي يأتي لفيلدنغ من التفكير في سرده بلغة الملحمة، هو أن ذلك شجعه على بذل جهد شديد، وجدي يفترض أن تتطلبه الأشكال الأدبية الرفيعة السامقة.

ومن المحتمل أن تأثير الملحمة على فيلدنغ كان سطحياً تماماً خارج هذا الأمر، بل وسلبياً، وقليل الأهمية بالنسبة للتقاليد الروائي اللاحق. ولا شك أن تسمية فيلدنغ «مؤسس الملحمة النثرية الإنجليزية»^{٥١} كما فعلت إيتيل ثورنري في دراستها حول هذا الموضوع المختد، لا تتعدى أن نخلق عليه

لقب أبوة عقيمة بعض الشيء، فأتباعه العظماء سموليت، أديكتر، وثاكري، لم يحاكوا السمات الملحمية النوعية القليلة جداً في أعماله. وفكرة «الملحمة الكوميدية المنشورة». كما رأينا لم تكن أبداً محل اهتمامنا الأول؛ فوظيفتها الأساسية كانت أن تشير إلى واحد من مقاييس الإنجاز الأدبي الرفيع التي رغب فيلدنغ أن يستبقها في ذاكرته حين سار على طريقه الجديد في القصة، ولم يقصدها أن تكون «وصفة أخرى من وصفات إعداد القصيدة الملحمية والتي لا تمتد ولا تخص في القرن الثامن عشر؛ وهذا حسن بالطبع، ذلك أن العقاقير قاتلة وفي الأدب على الأقل، أما الحين إلى الماضي فقد يهب الحياة.

* البانتيون مقبرة العظماء.

- See The Philosophy of Fine Art, trans. Osmaston (London, 1920), IV, P. 171. (١)
- The Life of Mr Duncan Campbell (Oxford, 1241), P. 86. (٢)
- No. 39. (٣)
- P, 17. (٤)
- Mist's Journal, 5 April 1719, Cit. William Lee, Daniel Defoe (London, 1869), II, P. 31. (٥)
- Essay upon Literature (1726), P. 118. (٦)
- PP. 115, 117. (٧)
- 31 July 1725 ; Defoe's two letters on The topic are reprinted imlee (III, PP. 410 - 14). (٨)
- See Donald M. Foerster, Homer in English Criticism (New Haven, 1947), PP. 17 - 23, 28. (٩)
- Oxford, 1840, PP. 226, 191, 193. (١٠)
- Oxford, 1840, PP. 171 - 4. (١١)
- P. 22 (١٢)
- See Postscript, Clarissa, and Grandison, I, P. 284. (١٣)
- Correspondence, IV, P. 287 ; The letter is undated but was pobcably written in 1749. (١٤)
- Note, Iliad, IV, 75, P. cited by Foerster, Homer, p. 16. (١٥)
- H M. and N. K. Chadwick, The Growth of Literature (Cambridge, 1936), II, P.488. (١٦)
- In "On Homer's Poetry" (c. 1820), Poctry and Prosc, ed. Keynes (١٧)
- VI, P. 315. (١٨)
- Grandison, I, P. 304; I,P. see also Clarissa, IV, PP. 461 -3. (١٩)
- The Christian Hero, ed. Blanchard (London,1932), P. 15. (٢٠)
- Applebee's Journal, 29 August 1724, cited from Lec, III, PP299 -300 (٢١)
- Correspondence, II, P. 252 (20 July 1750). (٢٢)
- 2nd ed., 1736, PP. 16,123. (٢٣)
- PP. 122, 340, 24, 25, 28. (٢٤)
- Correspondence, II, P.122. (٢٥)
- No. 209. (٢٦)
- Florence D. White, Voltaire's Essay on Epic Poetry: A study and an Edition (Albany 1915), P. 90. (٢٧)
- Enquiry, P. 340. (٢٨)
- Temora, an Ancient Epic Poem (1763), P. 206, cited by Foerster, Homer, P. 57. (٢٩)
- Grandison, I, PP. 67-86. (٣٠)

Clarissa, IV, PP. 30 - 31; see also II, P. 424, III, P. 451	(21)
In <i>Letters d'un voyageur anglais</i> (1779), trans.Duncombe. Cit Joha Nichols, <i>Literary Anecdotes of the Eighteenth Century</i> (1812), IV, P. 585.	(22)
"Richardson, Young, and the Conjectures", MP, XXII (1925),PP. 393-9.	(23)
Young, <i>Works</i> (1773), VI, P. 94.	(24)
No. 3 (1752.)	(25)
BK IX, Ch. 1.	(26)
See René Bray, <i>La Formation de la doctrine classique en France</i> (Paris, 1927), PP. 347 - 9; Arthur L. Cooke, "Henry Fielding and The Writers of Heroic Romance", PMLA Lxii (1947), PP. 984 - 946 -	(27)
P. 26.	(28)
Joseph Andrews, BK III, Ch. 6.	(29)
Tom Jones, BkV, Ch.8.	(30)
BK IV, Ch. I.	(31)
Of the Origin and Progress of Language (Edinburgh, 1776), III, PP. 296 - 8.	(32)
No. 8 (1752).	(33)
"Fielding's Ameha: An Interpretation", ELH, III (1936), PP. 3-4.	(34)
"Ulysses, Order and Myth" Dial, 1923; quoted from <i>Forms of Modern Fiction</i> , ed. O'Connor (Minneapolis, 1948), P. 123	(35)
See <i>Covent Garden Journal</i> , Nos. 10 and 55 (1752).	(36)
Bk. IV, Ch. 1. On this see Robert M. Wallace, "Fielding's Knowledge of History and Biography", SP, XLIV (1947), PP. 89 - 107.	(37)
Poetics, Ch. 23.	(38)
"Fielding's Amella", P. 2.	(39)
Carl van Doren, <i>Life of Thomas Love Peacock</i> (London, 1911), P. 194.	(40)
Henry Fielding's <i>Theory of the Comic Prose Epic</i> (Madison, 1931), P. 166.	(41)

الفصل التاسع

فيلدنغ كروائي: توم جونز

لم يشهد الأدب إلا عدداً قليلاً من الـ *causes célèbres* * أكثر تشويقاً من المناظرة حول المزايا الخاصة بروايات فيلدنغ وريتشاردسون، وهي مناظرة تتواصل اليوم^(١) على الرغم من سيطرة أنصار فيلدنغ على الميدان سيطرة تامة تقريباً خلال القرن الأخير. ويتمثل السبب الأساسي لحيوية هذه المناظرة في المدى والتنوع الاستثنائيين للقضايا المطروحة—ذلك أن التعارض ليس بين نوعين من الرواية وحسب، وإنما بين نوعين من التكوين الجسدي والنفسي وبين رؤيتين اجتماعيتين، وأخلاقيتين، وفلسفتين مختلفتين للحياة. ولقد أفاد هذا الخلاف من موقف الدكتور جونسون الذي عمل دعمه الشديد والمنطوي على مفارقة لريتشاردسون بمثابة استفزاز متواصل لأنصار فيلدنغ، الذين أزعجهم أن يعلن جونسون، وهو الناطق الرسمي النافذ باسم الكلاسيكية—الجديدة، التحريم واللعنة على آخر تجسيد مكتمل للروح الأغسطية في الحياة والأدب^(٢).

ولقد أشارت إحدى التفسيرات المطروحة لهذه الإشكالية الأخيرة إلى أن موقف د. جونسون يجب ألا يؤخذ بكثير من الجدية لأن صداقته مع ريتشاردسون ومديونته الشخصية له هي التي أملت عليه هذا الموقف—كان ريتشاردسون قد وقاه ذات مرة مغبة التوقيف بسبب الديون. ولكن أحكام جونسون النقدية ما كانت لتخضع في العادة لرحمة مثل هذه الاعتبارات، والزعم السابق يناقض حقيقة أن إعجابه الحماسي بروايات ريتشاردسون ترافق مع إدراك لا يرحم لعيوب الرجل ومواطن ضعفه—نخذ مثلاً سخرته المريرة حين يقول إن ريتشاردسون «لا يمكن أن يفتن بأن يحرق بهدر عبر تيار الشهرة دون أن يتوق إلى تدقيق زبد ضربة كل مجذاف»^(٣).

وهكذا فإن علينا أن نأخذ تفصيل جونسون لريتشاردسون على حو جدّي، وخاصة بالنظر إلى الانساق الذي يتكرر به ظهور السبب الأساسي الكامن خلفه. فقد عبر جونسون، كما يذكر بوزويل، عن أن «كل الفارق بين شخصيات فيلدنغ وشخصيات ريتشاردسون»، هو فارق بين «شخصيات أخلاقية» و«شخصيات طبيعية». وهو يضع «الشخصيات الأخلاقية» في مرتبة أدنى بكثير مستنداً إلى أن «من الممكن لمراقب بالغ السطحية أن يفهمها أكثر من الشخصيات الطبيعية، حيث على المرء أن يغوص في أعماق القلب البشري...» وذلك على الرغم مما في الشخصيات الأخلاقية من إمتاع شديد. ولقد عبر د. جونسون بوضوح عن الاختلاف بين ريتشاردسون وفيلدنغ حين ذكر أن هنالك «فارقاً عظيماً بينهما يشبه الفارق بين

* بالفرنسية في النص الأصلي القضايا المثيرة للرأي العام.

رجل يعرف كيف تصنع الساعة، ورجل يمكنه معرفة الوقت بالنظر إلى الموزلة الشمسية»^(٤)؛ كما نجد الفكرة ذاتها في قول أكثر استفزازاً نقلته السيدة ثرال ومفاده أن «ريتشاردسون نفذ إلى لب الحياة. في حين اكتفى فيلدنغ بالقشرة»^(٥).

لا ينطوي هذا التمييز الأساسي بين فيلدنغ وريتشاردسون على أي انحراف مباشر عن الأرثوذكسية النقدية، لكنه ربما ينطوي على ذلك بصورة ضمنية، ذلك أن أساس غوص ريتشاردسون «في أعماق القلب البشري» هو الوصف الذي يقتضي تحديداً دقيقاً في عرض الشخصية، الأمر الذي يضعه في مواجهة الانحياز الكلاسيكي - الجديد إلى العام والكلي. وليس هنالك أي شك في أن مقدمات جونسون اتحدت هذه الوجهة بقوة، خلافاً لما جهر به من تعاليم مفادها أن على الشاعر «الأيمن بالفوارق الدقيقة التي تميزه نوعاً ما عن غيره من الأنواع»^(٦). وهكذا فإن مطلقاته العملية المتعلقة بالقصة كانت مختلفة تماماً عن تلك المتعلقة بالشعر، فقد وُيخ فيلدنغ على نفوره من الاهتمام بهذه الفوارق المميزة، مخبراً السيدة ثرال أن فيلدنغ «يمكنه وصف الحصان أو الحمار، لكنه يقف عاجزاً أمام البغل»^(٧).

لقد نرعت حسامية جونسون الأدبية المنحرفة بصورة عنيفة من القيود إلى تأكيد واحد على الأقل من عناصر التضاد المذكورة في الفصل الأول من هذا الكتاب بين النظرية الكلاسيكية - الجديدة والواقعية الشكلية للرواية أما بالنسبة للهوة بين نظرية جونسون الأدبية وأحكامه التطبيقية فهي تدعو إلى بعض الاستغراب؛ ولكن ما من عقيدة إلا وتكون ملتزمة في بعض تطبيقاتها، وخاصة حين يكون التطبيق على مجالات لم تصمم لها في الأصل. وعلى أية حال، فإن كلاسيكية جونسون الجديدة ليست أمراً بسيطاً؛ ولا شك أن انحرافه عن مبادئه المعهودة في مثالثا الراهن هو بمثابة دليل آخر على ما أثاره نفاذ بصره الأدبي من قضايا جوهرية بحيث أن النقد اللاحق لم يعد بمقدوره أن يغض الطرف عن مقولاته باعتبارها نقاط انطلاق؛ ذلك أن أي مقارنة بين أول أستاذين في فن الرواية لابد أن تبدأ من الأسس التي وضعها جونسون.

(١)

تبدى روايتنا توم جونز وكلايسا من التشابه في الثيمة ما يكفي لإبداء عدد من المشاهد المتوارية إلى حد بعيد والتي توضح بصورة ملموسة الفوارق بين منهجي فيلدنغ وريتشاردسون كروائيين، فكلاهما، مثلاً، لديه مشاهد تجبر فيها البطل على قبول خطبة شخص كره اختاره لها والداها، وكلاهما يصور الصراع اللاحق بين الأب والبنت والذي يثيره رفضها الزواج من هذا الخطيب

رهاهنا، أولاً، كيف يصف فيلدنغ اللقاء بين صوفيا بوسترون وبلا يفيل البغيض؛

وصل السيد بلايفيل توأ ؛ وعلى الفور انسحب السيد بوسترون، تاركاً الخطيبين مع بعضهما البعض.

وهنا خيم صمت طويل دام حوالي ربع ساعة ؛ ذلك أن الهتلمان، والذي يفترض به أن يباشرها الكلام، كان لديه كل ذلك الحياء والحجل غير اللاتين كثيراً ما حاول أن ينطق، لكنه

كان يحبس كلماته وهي تكاد تخرج من بين شفتيه. وأخيراً، انفجرت كلماته في وابل من التملق المتكلف الجهد، والذي ردت عليه من جانبها بنظرات خفيفة وانحناءات، وكلمات قصيرة مهذبة— أما بلايفيل، وانطلاقاً من علم خبرته بطرائق النساء، واغتراره بنفسه، فقد اعتبر هذا السلوك موافقة حية على مغازلته ؛ وعندما نهضت صوفيا وغادرت الغرفة، اختصاراً لهذا الموقف الذي لم يعد بمقدورها تحمله، عزا ذلك، أيضاً إلى مجرد الخجل وراسى نفسه بأنه سرعان ما يشبع من رفقتها.

وفي الحقيقة فقد كان راضياً تماماً عن نجاحه المأمول ؛ فلذلك الاستحواذ المطلق على قلب فتاته، والذي ينشده العشاق الرومانسيون، لم يدخل رأسه أبداً حتى مجرد التفكير به. إن ثروتها وشخصها هما وحدهما موضوع رغباته، ولم يكن ليثلث في أنه سرعان ما يمتلكهما ملكية مطلقة ؛ فالسيد ويسترن مصمم على الزواج ! وهو يعلم جيداً أية طاعة مطلقة تبديها صوفيا تجاه مشيئة والدها، ويعلم فرق ذلك أنه صار م تاماً، إذا لزم الأمر...^(٨)

من حيث بناؤه، يستند هذا المشهد إلى تلك الأداة النمطية في الكوميديا، ألا وهي الجهل الكامل لدى إحدى الشخصيات بتوايا الشخصية الأخرى نتيجة لسوء الفهم لدى أطراف أخرى— فالسيدة ويسترن ضللت السيد ويسترن وجعلته يعتقد أن صوفيا تحب بلايفيل، وليس قوم جونز. ولعل سوء الفهم هذا هو السبب الذي يمنع وجود أي حوار حقيقي مثلما هو سبب الإحساس الضعيف بأي تماس شخصي بين الشخصيات المعنية. وبدلاً من ذلك، يمارس فيلدنغ دور المؤلف كلي العلم Omniscient فيطلعنا على ما يدور في خلد بلايفيل، وعلى دناءة الاعترافات التي تتحكم به، كما أن السخرية المتناسكة في نبرة فيلدنغ توحى بالحدود المحتملة لدور بلايفيل، لا حاجة لأن نخشى من أنه سيمثلك نبرة صوفيا أو شخصها، فمع أنه يوصف بالتذل، لكن من الواضح أنه لذل في كوميديا.

ومن ثم فإن سوء فهم بلايفيل لصمت صوفيا يفضي إلى التعقيد complication الكوميدي التالي، حيث يدفعه سوء فهمه لأن يترك لدى سكوير ويسترن انطباعاً بأنه طلب يد صوفيا. وهكذا يمضي السيد ويسترن كي يهنئ ابنته، التي لا تدرك بالطبع كيف خدع:

فكرت صوفيا، وقد رأت أباهما في نوبة التأثير العاطفي هذه، والتي لم تعرف لها سبباً على الإطلاق (ذلك أن نوبات الحنان والتعلق لم تكن غريبة عليه، مع أن هذه كانت أكثر شدة من المعتاد، أنها لن تجد أبداً فرصة أفضل لمصارحته بخصوص السيد بلايفيل ؛ وأحسّت بقوة بما تستشعره من ضرورة أن توضح له الأمر تماماً. وبعد أن شكرته على كل مظاهر اللطف، أضافت وهي تنظر إليه نظرة منعمة بالرفقة الفاتكة، «أيمكن لباپا أن يكون طيباً جداً فيسر كل السرور لسعادة صوفي ابنته؟ الأمر الذي أكده ويسترن يمين معظم وقيلة، وعندما أمسكت بيده وجفت على ركبته، وبعد أن عبرت بدهاء وعمق عن الحب والاحترام رجته ألا يجعل منها أشد الخلوقات تعاسة على وجه البسيطة، بإجبارها على الزواج من رجل ثقتته. وقالت «هذا ما أتضرع به إليك، يا والدي العزيز، من أجلك، وكذلك من أجلي، ولا بد أنك من اللطف بمكان بحيث تعتبر معادتك هي سعادتي» - «كيف! ماذا!» صرخ ويسترن محققاً مثل المسعور وتابعه هي، «آه، ياسيدي، ليست سعادة ابنتك التعمية صوفي وحسب، بل وحياتها نفسها، ووجودها، يتوقفان على إجابتك لطلبها. أنا لا أستطيع العيش مع بلايفيل! - وإتلك لتقتلني إذ تجبرني على هذا الزواج» - لا تستطيعين العيش مع السيد بلايفيل! سأل السيد ويسترن - «كلا، لا أستطيع ، ولو كانت روعي هي الثمن»، أجابت

صوفيا «موتي إذا عليك اللعنة» صرخ السيد ويسترن، ورفضها بعيداً عنه... «أنا مصمم على الزواج، وإن لم تقبلي، فسوف لن تنالي مني غرورتا واحداً* ، ولا حتى فارزنج** أبداً، ولو رأيتك تلفظين أنفاسك في الشارع، لن أسفك بكسرة خبز. هذا قراري الأخير، وسأتركك لتفكري به» ومن ثم انفلت منها بحركة عنيفة، للدرجة أن وجهها ارتطم بالأرض ؛ وهرع خارجاً من الغرفة، تاركاً صوفيا المسكينة مطروحة أرضاً.

من المؤكد أن غاية فيلدنغ الأساسية ليست أن يكشف الشخصية عبر الكلام والفعل فنحن لا نستطيع، مثلاً، أن نستنتج أن معرفة صوفيا بوالدها بالثة جداً للدرجة أنها تأمل في أن تقنعه بقوة المنطق ؛ وما يقوله فيلدنغ عن عزمها على مقابلة والدها بالموضوع يهدف بالأساس وعلى نحو واضح إلى تعزيز الانقلاب reversal الكوميدي التالي. وبالمثل، نحن لا نستطيع أن نعتبر تهديد ويسترن - «أبدأ، ولو رأيتك تلفظين أنفاسك في الشارع، لن أسفك بكسرة خبز»- بمثابة سمة مميزة للرجل سواء في بيانه أو عاطفته- وإنما هو مكرور للدرجة الابتذال يمكن أن نجده في أية حالة مماثلة من حالات الميلودراما، وليس فقط لدى ويسترن الذي يرطن بلهجة سومرست شاير المشقولة والخشنة، والذي لا نجد أن مبالفته الطفولية قادرة في أي مكان آخر على مثل هذا التحديق البارع. صحيح أننا نفرط في قولنا إن كلام صوفيا ويسترن هو خارج الشخصية تماماً ؛ ولكن لاشك أن كلامهما موجه كلياً نحو استثمار التغير الكوميدي الكامل والمفاجئ comic volte-face وليس نحو تصوير لقاء فعلي بين أب وابنته كما يحصل في الحياة الواقعية.

قد يكون شرطاً أساسياً لتحقيق هدف فيلدنغ الكوميدي أن لا يتم تصوير المشهد بكل تفاصيله الجسدية والنفسية ؛ فهو مضطرب لتلطيف حذرنا تجاه مصير صوفيا من خلال الإلحاح على أننا لسنا أمام كرب واقعي، وإنما أمام نوع مألوف من الارتباك الكوميدي الذي يعمل على تعميق استمتاعنا النهائي بالخاتمة السعيدة، دون أن يكلفنا في غضون ذلك أي إهراق للدموع. وفي الحقيقة، يبدو أن مقارنة فيلدنغ السطحية والاستبدادية نوعاً ما بشخصياته هي شرط ضروري لتحقيق مقصده الكوميدي الأساسي: فالانتباه إلى التقابل المباشر بين سوء الفهم والتناقض يجب ألا يتم نشيئته تركيز الانتباه على مشاعر صوفيا أو أية قضية عرضية أخرى.

إن طريقه ريتشاردسون في تصوير لقاء كلاريسا مع سولز، بعد أن تخذرها خادمتها سراً أنه الزوج الذي تقرر اختياره لها، تتكشف عن نبأين كامل في المقصد والمنهج بين ريتشاردسون وفيلدنغ. وها هو ريتشاردسون يصف هذا اللقاء في رسالة تكتبها كلاريسا إلى آنا هو:

زلت هذا الصباح حين جهز الفطور وقلبي مضطرب تماماً... متمنية أن صاح لي فرصة مناشدة أمي، على أمل أن تهتم بأمرى، وعازمة أن أقتنص هذه الفرصة حين تأوي إلى حجرتها بعد الفطور، ولكن، لسوء الحظ، كان هنالك سولز المقيت جائماً بين أمي وأختي، وفي نظرائه كثير من الفقة! وكما تعرفين يا عزيزتي، فإن أولئك الذين لا نحبهم ليس لديهم ما يمرنا.

ولو أن ذلك الخسيس بقي في موضعه، لكان ذلك حسناً بما فيه الكفاية؛ لكن المخلوق

* الغرور: groak: حملة بريطانية قديمة تساوي 4 بنسات.

** المارزنج: farthing: قطعة نقد بريطانية تساوي ربع بنس.

المحدود بعرىض المنكبين نهض واتجه إلى الكرسي الذي بقربي.

أزحت الكرسي بعيداً، كما لو أنني أفسح مجالاً للكرسي: وجلست بطريقة فظة.

لكن هذا لم يكن كافياً لتثييط همته. فالرجل واثق من نفسه، وجريء تماماً، ووقح! حقاً، يا عزيزتي، إن الرجل واثق من نفسه تماماً.

تناول الكرسي الذي أزحته ومسحه بقربي، وجثم فيه بجرمه الفظيع، لدرجة أنه ضغط على طرق تنويري. كنت مغتاظة تماماً فانتقلت إلى كرسي آخر. ذلك أنني لم أعد أسيطر على نفسي. وهذا ما سر له أخي وأختي إلى أبعد حد. وأجروا على القول إنهما استغلا ذلك. لكنني تصرفت دون إرادة مني، فأنا لم أعد أحتمل ولم أكن أعرف ماذا أفعل.

كان أبي حائقاً جداً. وعندما يكون غاضباً، يبدو ذلك على وجهه كما لا يبدو على وجه أي رجل آخر. كلاريسا هارلوا صرخ أبي - ومن ثم صمت - «سراً أجبت، مرتجفة وانحنيت باحترام (ذلك أنني لم أكن قد جلست بعد): ووضعت الكرسي أقرب إلى الخسيس، وجلست - وشعرت أن وجهي كان مثقلاً تماماً»

أعدّي الشاي، قالت ماما اللطيفة: تعالي بقربي، يا حبيبتني، وأعدّي الشاي.

انتقلت فرحة إلى المقعد الذي أخلاه الرجل، وفي الحال أصلحت من وضعي، بعد أن طلبت مني أمي إعداد الشاي بكل هذا الدلال؛ وأثناء الفطور سألت السيد سولز سؤالين أو ثلاثة، وما كنت لأرغب في ذلك، وإنما لإرضاء لوالدي وهمست لي أختي من فوق كفي، من الممكن وقف الأشخاص المغرورين عند حدهم! ببرة الظفر والازدراء: لكنني لم أعرها اهتماماً.

كانت أمي بالغة اللطف والكماسة وسألتها مرة إن كان الشاي قد أعجبها.. هذه بعض الحوادث الصغيرة التي أزعجك بها، يا عزيزتي، وذلك فقط لأنها أدت إلى حوادث أعظم، كما ستبين.

انسحب والدي مع والدي قبل أن ينتهي وقت الفطور المعتاد، وقد قال لها إنه يريد التحدث معها. ومن ثم انسحبت أختي وبعدها عمتي (التي كانت معنا).

أما أخي فقد رسم على وجهه بعض أمارات الإهانة، والتي فهمتها جيداً جداً، لكن السيد سولز لم يفعل أي شيء حيالها؛ وفي النهاية نهض من مقعده وقال، أختي لدي تحفة سوف أريك إياها أنا ذاهب لأحضرها. ومضى متباعداً؛ وأغلق الباب خلفه.

كنت أعرف سبب هذا كله. ونهضت، وهَم الرجل بالكلام، ناهضاً وواضحاً قدمه المفلطحة في وضعية قريية (حقاً، يا عزيزتي، إن الرجل بكل ما فيه كره إلى نفسي!) وقلت، سوف أوفر على أخي جلب التحفة إلى هنا. وانحنيت باحترام - في خدمتك، ياسيدي. وهتف الرجل، مدام، مدام، مرتين وبدا مثل المغفل. لكنني مضيت مبتعدة كي أجد أخي وأحفظ كلمتي لكن أخي لم يكن مبالياً، وذهب ليتمشي في الحديقة مع أختي وكان الأمر واضحاً الآن، لقد ترك تحفته معي، وما كان

ليبريني أي شيء آخر^(٩) .

تتجلى في هذا المقطع تلك الواقعية المختلفة كثيراً لدى ريتشاردسون. فكلاريسا تصف ما حدث «هذا الصباح»، وهو وصف «دقيق» على النحو الذي تعرف أن «آنا» هو ما تتمنى أن تكون عليه؛ وبذلك وحده يتمكن ريتشاردسون من نقل الواقعية الطبيعية في المشهد الاجتماعي على الفطور، المناورة الفاشلة على المقعد، وكل التفاصيل للنزلية النافذة والعادية التي تهض بالعبد الأساسي للدراما. كما يوفر الشكل الرسائلي لريتشاردسون مدخلاً إلى أفكار وانفعالات من نوع لا يمكن أن يصدر عن الكلام العادي، أو يخضع للتحليل العقلاني إلا بشقّ النفس - على سبيل المثال، دفع حساسية كلاريسا المخدوشة وهي تكافح ضد الطغيان الأبوي على مستوى الملابس الصغيرة؛ وبالنتيجة فإن إسهامنا في المشهد هو من نوع مغاير تماماً لذلك الذي يتيح فيلدنغ: إحساس موضوعي بالنموذج الكوميدي الكلي total، وتماه كامل مع رعي كلاريسا بأعصابها التي ما تزال متوترة من تذكرها المشهد، ومحاولاتها الابتعاد عن التفكير في قلبها المتوتر بين التمرد اللا إرادي والإذعان المشلول.

يستند تتابع السرد لدى ريتشاردسون إلى سبر عميق لارتكاس الشخصية الرئيسية حيال التجربة، ولذا فإنه يشتمل على كثير من الظلال الثانوية التي تكتنف العاطفة والشخصية، وهي ظلال لا نجد لها في المقاطع المقتبسة من توم جوفز.

لا يحاول فيلدنغ القيام بما يتعدى إفهامنا الأسس العقلانية التي تستند إليها صوفيا في فعلها - فنحن نجد لديها ما نجده في سلوك كل صبية حساسة في ظروف مماثلة: في حين تعمل التقنية الرسائية، والصدقة الحميمة بين كلاريسا وآنا، على دفع ريتشاردسون لأن يمضي أبعد من فيلدنغ، فينقل لنا حشداً من الأشياء التي تعمق وتفصل الصورة التي تتكون لديها عن كيان كلاريسا بأكمله. مثلاً، قولها المفاجئ - «حقاً، يا عزيزتي، إن الرجل واثق من نفسه تماماً»، وتعليقها الازدراقي على تدخل أختها - «لم أعرها اهتماماً»، واعترافها بالتورط في حزازات عائلية نافذة - حين تدم على انتقالها بعيداً عن سولمز لأن هذا ما «سرّ له أخوها وأختها إلى أبعد حد» - ولا بد أن أولئك الذين وصفوا ريتشاردسون بأنه مبدع الشخصيات «المثالية» قد تجاهلوا كل هذه التفاصيل في التشخيص. صحيح أن هنالك قدراً كبيراً من الإرادة والعناد في شخصية كلاريسا، ولكن لاشك أنهما إرادة وعناد صبية قليلة التجربة، نالت حصتها الكبيرة من الحقد الأخوي والأنانية الوقحة، وتعرضت للقول الخبيث والساحر الذي مفاده أن السيد سولمز «تحفة» وذلك بنقض النظر عن كونها صورة مثالية للقداسة المعزية. فهي ليست بأي حال من الأحوال كياناً روحانياً متحرراً من الجسد؛ وفي حين لا نجد أية إشارة إلى أي ارتكاس جسدي من قبل صوفيا تجاه بلايفيل، فإننا نجد عند ريتشاردسون ارتكاس كلاريسا القوي تجاه سولمز والذي يتجلى في «اشمئزازها الجنسي الواضح في عبارتها «جرمه القبيح».

واليك الآن هذا المشهد القصير والذي هو نسخة مناظرة للمقطع الثاني المقتبس من توم جوفز، حيث يرى لدى ريتشاردسون ما ألفناه من وضع للعلاقات الشخصية في متصل continuum من الوصف الجسدي، والنفسي، وحتى الفيزيولوجي. فبعد اجتماعين متلفين مع أمها، تواجه كلاريسا بإنذار العائلة، وهاهي أمها تريد معرفة ردها:

وعندئذ، أتى والدي، وفي نظرائه تجهّم وعبوس جعلاني أرثجف. ولقد صعد إلى حجرتي مرتين أو ثلاثة، رغم ما يعاينيه من آلام النقرس. ومن ثم قال الأمي، التي كانت صامتة، حالماً بأنه:

لقد تغيبت طويلاً، يا عزيزتي. الغداء جاهز تقريباً. إن ماعليك قوله ينحصر في نطاق ضيق جداً. وليس عليك أبداً سوى تبيان مشيتك، ومشيتي - ولكن لعلك تتحدثين عن التحضيرات. دعينا نزل - إن ابتكت في يدك، إن كانت جديرة باسمها.^(١٠)

ونزل وهو ينظر إليّ نظرات صارمة بحيث لم ألبس بكلمة واحدة معه، أو مع أمي خلال بضع دقائق.

إن ريتشاردسون وفيلدنغ يصوّران قسوة كل من الوالدين على نحو مختلف تماماً، قسوة سكوير ويسترن تتصف باللاإرادية والإفراط، أما قسوة السيد هارلو فهي قسوة نصادفها في الحياة العادية؛ كما تبدو الصرامة الشديدة التي نراها لديه أكثر اقتناعاً بكثير لأنها لا تتجلى إلا في رفضه الكلام مع كلاريسا - فتورطنا الزوجاني في عالم كلاريسا الداخلي يجعل لنظرة والدها الصامتة رنيناً نفتقر إليه تماماً تلك البلاغة المنمقة التي يوضح فيلدنغ من خلالها مقدار قسوة وضراوة سكوير ويسترن.

(٢)

يكشف التحليل أن مقارنة جونسون وبين ريتشاردسون وفيلدنغ لا تطرح مباشرة مسألة أي منهما كان السيكولوجي الأفضل، وإنما هي تستند بالأحرى إلى مقاصدها الأدبية المتماكسة تماماً؛ فمقاصد فيلدنغ لم تضيف على التشخيص سوى أهمية ضئيلة ضمن بنائه الإجمالي، كما منعتة حتى عن محاولة بذل الجهود التي بذلها ريتشاردسون في تحقيق هدفه المغاير تماماً، وتتجلى مضامين هذا الاختلاف بين فيلدنغ وريتشاردسون على نحو واضح وشامل في معالجة فيلدنغ لحبكة روايته توم جونز، ذلك أنها تعكس كامل نظره الاجتماعية، والأخلاقية، والأدبية.

على الرغم من بعض الحشو مثل الحكاية المقصصة عن رجل التلّ Man of The Hill وبعض علائم التسرع والتشوش في الأجزاء الختامية^(١١)، فإن إدارة فيلدنغ للفعل تتكشف عن تحكّم بارع تماماً ببناء بالغ التعقيد، الأمر الذي يبرر كثيراً مديح كولردج الشهير: «أي أستاذ بارع في الإنشاء هو فيلدنغ! قسماً، إنني لأعتقد أن أوديب ملكاً، وأطيميليائي، توم جونز، هي الحكايات الثلاث الأكثر اكتمالاً في الأدب كله»^(١٢).

ونسأل: أكثر اكتمالاً، لماذا؟ فمن المؤكد أن ذلك ليس بسبب سبرها للشخصية والعلاقات الشخصية، لأن التشديد في الحكايات الثلاثة هو على الإظهار البارع والمقصود لترسيمة القدرية الخارجية، ففي أوديب ملكاً نلاحظ أن شخصية البطل هي أقل أهمية من عواقب أفعاله السابقة، والتي هي ذاتها نتاج نبوءة تمّ التنبؤ بها قبل وقت طويل من ولادته؛ ونلاحظ في أطيميليائي أن الشخصيات لا تتمدّد كونها أدوات ملائمة لتنفيذ سلسلة جونسون المعقدة من الحيل والخداعات؛ أما حبكة توم جونز فتقدّم مركّباً من

هذه الميزات فالسرّ الحاسم المتعلق بمولد البطل، يتم التحضير له والإشارة إليه على نحو متقن عبر الفعل، مثلما لدى سوفوكليس في أوديب ملكاً، كما أن اقتضاح هذا السرّ في النهاية يكون سبباً في إعادة التنظيم reordering النهائية لكل المفاصل الأساسية في الحكاية، وهذا شبيه بما يحصل لدى جونسون في الخيميائي، حيث تتم إعادة التنظيم النهائية من خلال إسقاط القناع عن نموذج معقد من الحداغ والخسة.

وتتشابه الحبيكات الثلاثة في ناحية أخرى أيضاً: فوجهتها الأساسية هي نحو العودة إلى القاعدة أو المعيار norm، الأمر الذي يفسّر مافيهما من خاصية سكونية جوهرية وهي في ذلك تعكس النزعة المحافظة conservatism لدى مؤلفيهما بلاشك، هذه النزعة المرتبطة في حالة فيلدنغ بحقيقة أنه كان ينتمي، لا إلى طبقة الحرفين، شأن ديفو وريتشاردسون، وإنما إلى الطبقة الراقية ولقد رأينا أن حبيكات ديفو وريتشاردسون عكست مافي نظرة طبقتيهما من نزوعات ديناميكية محددة. ففي مول فلاندرز، مثلاً، نجد أن للمال قوته المستقلة التي تحدد الفعل وتقرّره بصورة دائمة أما في توم جونز، وكما في الخيميائي، فإن المال لا يتعدّي كونه الشيء الذي يمتلكه الأشخاص الطيبون أو يعطى لهم أو يفقدونه بين الفينة والأخرى؛ والأشوار وحدهم من يكرّسون جهداً ما لنيله أو تكديسه. أي أن المال، في الحقيقة، أداة نافعة في الحكاية، ولكنه لا يلعب أي دور تحكّمي أو ضابط.

ومن جهة أخرى، فإن المولد في توم جونز يحتل مكانه مختلفة تماماً: فهو يكاد يكون معادلاً للمال لدى ديفو وللصيلة لدى ريتشاردسون ويلعب دور العامل المحدّد في الحكاية. وفيلدنغ يعكس في إلحاحه هذا النزوع العام للفكر الاجتماعي في عصره وذلك أن أساس المجتمع كان نظام طبقات لكل منها قدراتها الخاصة ومسؤولياتها. وعلى سبيل المثال، فإن هجاء فيلدنغ اللاذع للطبقات الراقية يجب ألا يتم تفسيره لتعبير عن أي نزوع مساواتي egalitarian Tendency: فهو في حقيقته ضريبة يؤديها لرسوخ إيمانه بالمنطلق الطبقي. صحيح أنه يمضي بعيداً في روايته إميليّا ليقول إن «ما من نوع من أنواع الافتحار كلها بعيد عن المسيحية بعد افتحار المرء بمزنته»^(١٣). ولكن هذا ليس سوى أمر تقتضيه النبالة*، فقد سبق له أن كتب في توم جونز أن «النفس السمحة» خصلة نادرة «لدى وضيعي المهتد والتربية»^(١٤).

هذا الثبات fixity الطبقي هو الجانب الأساسي في توم جونز. فقد يفكر توم أن من سوء الطالع ألا يتاح له الزواج من صوفيا، وهو الطفل اللقيط ذو المتحد الوضع كما يفترض؛ لكنه لا يتساءل إن كان هذا الافتراض لأنفاً أو للأثمأ. وهكذا تصبح المهمة الأساسية لحبكة فيلدنغ هي أن تجمع العاشقين دون أن تحرق أساس النظام الاجتماعي، وهذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال اكتشاف أنور السيد جونز ينتمي إلى الطبقة الراقية، رغم أنه نذل** . وعلى أية حال فإن هذا لا يدهش القارئ النبيه، الذي أوحى له مسبقاً تلك «النفس السمحة» البارزة لدى توم بنسبه الرفيع، لذا، فالناقد السوفيائي الحليث، الذي يرى القصة بمثابة انتصار للبطل البروليتاري^(١٥)، يتجاهل، ليس حقيقة مولده وحسب، وإنما ما تتطوي عليه من معان ضمنية

* بالفرنسية في النص الأصلي: noblesse oblige.

** موبد من أموس لا تربطهما رابطة الزواج، اين زنى.

ثابته فيما يتعلق بشخصيته

ثمة فارق كبير آخر بين جيكتي توم جونز وكلاويسا سيبه نزعاً المحافظة لدى فيلدنغ. ففي حين يصور ريتشاردسون محنة الفرد في المجتمع، نلاحظ أن فيلدنغ يصور التكيف الناجح للفرد مع المجتمع، الأمر الذي يستتبع علاقة مختلفة تماماً بين الحكمة والشخصية.

ففي كلاويسا لا بد من إعطاء الفرد أولوية في البناء العام. ولا يقوم ريتشاردسون إلا بجمع أفراد معينين مع بعضهم البعض، ومن ثم فإن تقارب proximity هذه الشخصيات يشكل جميع ما هو ضروري لإقامة تفاعل متسلسل chain reaction ممتد يتواصل بقوة الدافعة الخاصة ويحوّل كل الشخصيات وعلاقاتها المتبادلة. أما في توم جونز فنجد أن المجتمع والنظام الشامل اللذين تصورهما هذه الرواية يخطيان بالأولوية، مما يجعل وظيفة الحكمة إنجاز تعبير فيزيائي أكثر منه كيميائي: إنها تعمل كنوع من المغناطيس الذي يجذب كل حزنية فردية وينتزعها من النظام العشوائي الناجم عن حادث عابر وعن نقص بشري ما ويضعها في مواقعها الملائمة. أما قوام الجزئيات ذاتها - أي الشخصيات - فلا يطرأ عليها أي تعديل في هذا السياق، وإنما تعمل الحكمة على كشف ما هو أكثر أهمية - حقيقة أن الحاجات البشرية تخضع لقوة جوهرية غير مرئية متواجدة في هذا الكون.

نعكس مثل هذه الحكمة الاستراتيجية الأدبية العامة للكلاسيكية - الجديدة، ومتلماً يظهر المجال المغناطيسي القوانين العامة للمغناطيسية، فإن المهمة الأسمى بالنسبة للكاتب هي أن يكشف فعاليات النظام الكوني كما تتجلى في المشهد البشري - وذلك من أجل أن يحيط اللثام عما في قول بوب: «الطبيعة المعصومة، مازال متألقة بنور إلهي، ساطع، ثابت، وشامل».

ومن الواضح أن هذا المنظور الواسع للشخصية يضعف من الأهمية التي تُعزى إلى طبيعة وأفعال أيز كائن فردي محدد - فالمتعة والتشويق في هذه الطيمهة وهذه الأفعال ليست لها إلا باعتبارها تجليات لنموذج رئيسي في هذا الكون. وعلى هذه الشاكلة تسير معالجة فيلدنغ لكل جانب من جوانب التشخيص - سواء بالنسبة للمدى الذي تصل إليه مرونة شخصياته، أو بالنسبة لدرجة الاهتمام المبذول تجاه حيوانها الذاتية، وتطورها الأخلاقي، وعلاقاتها الشخصية.

إن الأهداف التي يتوخاها فيلدنغ من تصويره للشخصية أهداف واضحة لكنها محدودة: وهي تتلخص في وضع هذه الشخصية ضمن صنف ملائم بأن يضفي عليها بعض الملامح القليلة المميزة الضرورية لهذه الغاية. ومن هذا كان مفهومه «الإبداع» و«الخلق» باعتباره «نفاذاً سريعاً وذكياً إلى الجوهر الحقيقي لكل الموضوعات التي نفكر بها»^(١٦). وهذا يعني عملياً أن الفرد ما إن يتم تصنيفه على نحو ملائم حتى تكون المهمة الوحيدة المتبقية بالنسبة للمؤلف هي أن يرى إلى هذا الفرد وهو يواصل الكلام والفعل على نحو متسق. وكما قال أرسطو في فن الشعر، فإن «الشخصيات» هي «ما يكشف المقصد الأخلاقي»، وبالتالي فإن «الكاتب الذي لا يظهر هذا المقصد... لا يبر عن الشخصية»^(١٧).

وهكذا لم يقدّم فيلدنغ بأنه محاولة لفردنة شخصياته. فأول ورثي، مثلاً، يتم تصنيفه من خلال

اسمه*، بينما يدفعنا اسم توم جوتز، المركب من اثنين من أكثر الأسماء شيوعاً، لأن نعدّه بمثابة تمثيل للطبيعة الإنسانية manhood عموماً، وذلك انسجاماً مع نية مبدعة في يبرز «الأخلاقيات، لا الرجال، النوع، لا الفرد» (١٨).

ولكن الطاق الذي تغطيه كلمة «أخلاقيات» تضاعل بصورة عتيفة في الفروق القليلة الأخيرة - ولا شك أن ذلك كان بسبب الطريقة التي قامت بها الفردانية بتصحيم الحالات التي تتوقع فيها التطابق بين الفكر والممارسة - وهكذا لم تعد عبارة «الشخصيات الأخلاقية» تعني الكثير. ولعله يمكن توضيح هذه العبارة على أفضل وجه بوضعها قبالة عبارة ريتشاردسون «الشخصيات الطبيعية». فكما أشار ب. و. دوز (١٩)، لم تكن غاية ريتشاردسون الأدبية هي الخلق - أي تلك العناصر الثابتة في التكوين الذهني «الأخلاقي» للفرد - بقدر ما كانت غايته هي الشخصية personality؛ فهو لم يحل كلابسا، وإنما قدّم لنا تقريراً سلوكياً كاملاً ومنفصلاً عن كيانه بأجمعه: مما جعلها تتحدد من خلال اكتمال مشاركتنا في حياتها. أما غاية فيلدنغ فهي تحليلية: فهو لا يتهم بالترتيب الدقيق الذي تأخذه الحوافز الموجودة في ذهن أي شخص محدد في أي زمن محدد، وإنما فقط بما لدى الفرد من سمات ضرورية لوضعه ضمن النوع أو الصنف الأخلاقي الذي ينتمي إليه. ولذا فإنّه يدرس كل شخصية على ضوء معرفته العامة بالسلوك السوي، «الأخلاقيات»، في حين لا يحظى لديه أي شيء فردي صرف بزية قيمة تصنيفية. كما لا توجد أية حاجة للنظر إلى الداخل: فإذا كان فيلدنغ يقدم لنا القشرة، كما يقول جونسون، فذلك لأن السطح عادة ما يكون كافياً وحده لتحديد نوعية الشخص - ولا حاجة بالخبر لأن يختبر القلب.

هنالك العديد من الأسباب التي تقف خلف مقارنة فيلدنغ السطحية الطاغية للشخصية، وهي أسباب تنفرع إلى اجتماعية وفلسفية فضلاً عن الأسباب الأدبية وإذا ما بدأنا بها، فإن المقارنة المعاكسة تنطوي على خرق لقواعد اللياقة: ولقد أشارت ابنة عم فيلدنغ الليدي ماري ومديلي مونتاغيو إلى أن بطلات ريتشاردسون يصدرن عن أخلاقيات رديئة حين «يجهرن بكل ما يدور في خلدهن»، لأن «أوراق التين ضرورة لعقولنا مثلما هي ضرورة لأجسادنا» (٢٠). كما أن تجب المقارنة الاعترافية والصريحة للشخصية ينسجم، كما رأينا، مع التقليد الكلاسيكي عموماً؛ فإشكاليات الوعي - الذاتي الفلسفية لم تحظ بأي اهتمام لا بعد حوالي ستة قرون من أرسطو في أعمال أفلوطين (٢١). وأخيراً، وكما هو واضح من معالجة شخصيتي بلايغل وصوفيا، فإن المقصد الكوميدي لدى فيلدنغ كان يقتضي مثل هذه المقارنة السطحية، بالضرورة. فلو أننا تماهينا مع هاتين الشخصيتين لما كان بإمكاننا أبداً أن نقتر حق التقدير مافي الكوميديا التي يشتركن بها من فكاهة: فالحياة، كما يقال، ليست كوميديا إلا بالنسبة للإنسان الذي يتأمل ويراقب، وعلى المؤلف الكوميدي ألا يشعرنا بكل لسة سوط بينما شخصيته تنطوي تحت عصاه التربوية.

وفي جميع الأحوال، فإن فيلدنغ رفض صراحةً ونوع من التباهي أن يمضي عميقاً فيقول شخصياته، مستنداً إلى قاعدة عامة مفادها أن «فطنتنا هي أن نروي الوقائع، تاركين التحليل لمن هم أكثر عبقرية». ولقد لاحظنا كم كان قليلاً ما قاله لنا عن مشاعر بلايغل وصوفيا، بخلاف ما قاله عن التوابا

* يتألف هذا الاسم من مقطعين All و Worthy وهو يعني الفاضل بكل مافي الكلمة من معنى، أو الشريف تماماً.

العقلانية لدى كل منهما. وفيلدنغ كان واعياً تماماً بهذا الأمر: فقد سبق أن علّق على بلايفيل ساخراً: «إنه لعمل رديء من طرفنا أن نقوم بزيارة إلى أعماق أعماق عقله، الأمر الذي يفعله بعض الفاسدين بحثاً عن الشئورن الأتد سرّية لأصدقائهم، وغالباً ما يتطقلون على مخادعهم وخزائهم فقط كي يكشفوا للناس قنودهم ودنأائهم» ؛ وبالمثل فإن فيلدنغ حين يصور مشاعر صوفيا لحظة عملها لأول مرة بحى نوم، نجده يقدم لنفسه الأعدار قائلًا: «فيما يتعلق بحالتها لذهنية سوف اتبع قاعده هوراس، فلا أحاول وصفها، لأن النجاح أمر ميؤوس منه» (٢٢).

لقد تجنّب فيلدنغ معالجة البعد الذاتي بصورة مقصودة، إنّا: لكن ذلك لا يعني، بالطبع، أن هذا يتم دون عرائق، فهذه الأخيرة موجودة بلا ريب، وهي تتجلى بوضوح كلما تمّ بلوغ ذرا وجدانية هامة ولقد أشار كولردج، وانطلاقاً من حبه لفيلدنغ، إلى أن «ما من شيء يمكن أن يكون أشد تكلفاً وتصنعاً من مواقف المناجاة بين صوفيا ونوم جونز قبل التسوية النهائية لأمر بينهما: فاللغة بلا حياة أرواح، والقضية برمتها منظوية على مقارنة، وعارية تماماً عن الصديق السيكلولوجي» (٢٣) وفي الحقيقة، إن فيلدنغ لا يقدم لنا إلا مشهداً كوميدياً مكروراً: عواطف رفيعة من الخيرة والحماس والندم من جانب البطل يقابلها ازدراء رفيع بالمثل من قبل الأنوثة المظلومة غحبها الغادر. وبعد ذلك مباشرة، ترضى صوفيا بنوم، ولدهش لانقلابها المفاجئ تماماً وغير المفشّر: إن روجاً كوميدية معينة تضفي على حله العقدة denouement ولكن ذلك يتم على حساب واقعية العواطف التي تشتمل عليها.

هذا التصنّع الوجداني شائع تماماً في نوم جونز. وعلى سبيل المثال، عندما يطرد البطل من منزله الأول يقال لنا إنه «... سرعان ما أثنأته أشد ضروب الكرب قسوة، وراح يتزع شعر رأسه، وينم عنه أفعال تلام الجنون، والغيط، واليأس» ؛ ويقال لنا بعد ذلك إنه قرأ رسالة صوفيا الوداعية «مئات المرات» وقبلها مئات المرات كالعادة» (٢٤). واستخدام فيلدنغ لهذه المبالغات المكررة بقصد التشديد على عواطف شخصياته هو الذي يحدّد الثمن الذي يؤديه لقاء مقارنة الكوميدية: فهي تخرمه التناول المتناسك والمقنع لحياة شخصياته الداخلية، ولذا فإنّه كلما أراد تصوير حيواتهم الوجدانية، لا يتمكن من ذلك إلا على المستوى السطحي يجعلهم يدون ارتكاسات جسدية مفرطة.

ليس لشخصيات فيلدنغ حيوات داخلية مقننة. وهذا يعني أن إمكانيات تطورها السيكلولوجي محدودة جداً. فشخصية نوم جونز، مثلاً، تبدي بعض التطور، لكنه تطور من النوع العام تماماً. فحماقاته المبكرة وافتقاره الغض إلى الحكمة فيما يتعلق بالحياة الناس، وحيوانية المتفردة تلحق به الحزني، وتؤدي إلى طرده من منزل أول رري، وإلى المصاعب اللاحقة التي يواجهها على الطريق وفي لندن، كما تؤدي إلى فقد ذاته حب صوفيا. وفي الوقت ذاته، فإنّ خصاله الحميدة، كالشجاعة، والشرف، وحب الخير، والتي يشير إليه فيلدنغ في البداية، تجتمع، في آخر المطاف كي ترفعه من الحضيض الذي أوصله إليه سوء طالع، وتعيد إليه حب واحترام المحيطين به. ولكن مع أن هذه الخصال المختلفة تبرز إلى المقدمة في أوقات مختلفة؛ إلا أنها تعرض جميعاً منذ البداية، فلا تدخل بما يكفي إلى ذهن نوم ولا يكون أمامنا إلا أن نشق من غير دليل بتضمينات فيلدنغ، والتي مفادها أن بطله، سوف يكون قادراً على التحكم بضعفه من خلال الحكمة التي علمته إياها التجارب.

إن فيلدنغ الذي يحمل هذه النظرة السكونية في جوهرها عن الطبيعة البشرية يتبع وجهة نظر أرسطو المتسمة بقداسة القدم، والتي تبناها معظم فلاسفة ونقاد عصره على نحو أكثر جموداً مما كانت عليه في الأصل^(٢٥). وهي، بالطبع، نظرة لا تاريخية إلى الشخصية، كما بين فيلدنغ نفسه في روايته جوزيف أندروز، حين أكد أن شخصياته «مأخوذة من الحياة»، ولكنه أضاف أن الخامي الذي نحن بصدده وليس حياً وحسب، وإنما كان حياً طوال الأربعة آلاف عاماً الأخيرة^(٢٦) وهذا يستتبع منطقياً أنه إذا كانت الطبيعة الانسانية ثابتة في جوهرها، فلا حاجة للتفصيل في السيرورات التي يبلغ وفقاً لها أي مثال واحد من أمثلة هذه الطبيعة الانسانية كامل تطوره؛ فهذه السيرورات ليست سوى تكيّفات مؤقتة وسطحية يديها التكوين الأخلاقي الذي تثبت دون تغيير منذ الولادة. وهذا هو، مثلاً، منطلق افتراق سبيلي من توم وبلايفيل وعلى نحو ثابت في وجهتين مختلفتين ومنذ البداية، رغم أن لهما الأم ذاتها ورغم ترعرعهما في البيت ذاته وعلى يد المربين ذاته.

مرة أخرى نجد التعارض التام بين فيلدنغ وريتشاردسون. ذلك أن قيماً كبيراً من إحساسنا بتطور كلاريسا السيكلوجي ينجم عن الطريقة التي تستدعي بها تجربتها تسميها متواصلاً ماضيها الخاص؛ بالنتيجة فإن شخصيتها شكّل مع الحكمة كلاً واحداً لا يتجزأ؛ أما توم جونز، فلا يحك بماضيه الخاص أبداً. ونحن نشعر بنوع من اللاواقعية في أفعاله لأنها تبدو على اللوام بمثابة ارتكاسات عفوية لا بد من التلاعب بالحكمة كي يمكن تقديمها؛ فلا نحسّ أبداً أنها تجليات لحياة أخلاقية متطورة ولا نستطيع إلا أن ندهش، مثلاً، عندما يلقي توم على مسامع نابتنغول محاضراته الشهيرة عن الأخلاقيات الجنسية^(٢٧)، وذلك بعد قبوله مباشرة خمسين باوند من الليدي بيلاستون. والمشكلة ليست في أن الفعلين متناقضان جوهرياً - فأخلاقية توم ليست قائمة على إخفاقه في العيش تبعاً لسنة أخلاقية خاصة به بقدر ما هي قائمة على شناعة الإساءة للآخرين؛ ولكن لو كان فيلدنغ قد أشار إلى أن توم يدرك ما بين أقواله وتجربته الماضية من تناقضات واضحة فربما كان سيبدو أقلّ قزماً وأكثر إقناعاً. وعملياً، فإن الجوانب المختلفة في طبع توم لا يمكنها أن تحمل إلا تعارضاً بسيطاً جداً مع بعضها البعض، وذلك لأن هنالك واسطة وحيدة فقط لمثل هذا التعارض - الوعي الفردي الذي تعمل عبره ذخيرة الأفعال الماضية كلها - وفيلدنغ لا يمضي بنا صوب هذا الوعي لأنه يعتقد أن الشخصية الفردية مركب نوعي من استعدادات ثابتة ومنفصلة للفعل، أكثر منها نتاجاً لماضيها الخاص.

وللأسباب ذاتها فن العلاقات الشخصية أيضاً لا تحظى في توم جونز إلا بأهمية ضئيلة للغاية لأنه إذا كانت هنالك قوة متحكّمة بالفاعلين الفرديين ومواقفتهم تجاه بعضهم البعض، وإذا كانت شخصياتهم فطرية وثابتة، لا يورد هنالك أي داع لأن يعير فيلدنغ انتباهاً دقيقاً إلى مشاعرهم المتبادلة. مادامت لا نستطيع أن نلعب دوراً حاسماً. ويمكن هنا، ثانية، أن نشير إلى المقطع السابق بين بلايفيل وصوفيا كمثال نمطي من حيث عكسه إلى أي مدى يعتمد بناء توم جونز ككل على الافتقار إلى تواصل فاعل بين الشخصيات؛ فكما لا بد أن يسيء بلايفيل فهم صوفيا، فإن أول ورثي لا بد أن يخفق في رؤية بلايفيل على حقيقته، ولا بد أن يعجز توم سواء عن فهم طبيعة بلايفيل الحقيقية. أو عن إظهار حقيقته هو لكل من أول ورثي وصوفيا حتى المشاهد الخامية وأن نظرة فيلدنغ للحياة البشرية بمقصد الأديب العام لا يتيحان له إخضاع حبكته إلى سبر عميق للعلاقات الشخصية، فقد كان بحاجة إلى بناء قائم على تمازج محكم بين الخداع والإدهاش، الأمر

الذي كان مستحيلاً لو أن الشخصيات تمكنت من مشاركة بعضها البعض مشاعرهم وأفكارهم وأخذت مصائرهم بأيديهم.

هنالك، إذن، ترابط مطلق في توم جونز بين معالجة الحكمة ومعالجة الشخصية. وفي هذا الترابط تغطي الحكمة بالأولوية، ولنا فإنها لابد أن تشتمل هي على عناصر التعقيد والتطور ويحقق فيلدنغ ذلك بأن يركب على فعل محوري بسيط، شأن الفعل الموجود في رواية ريتشاردسون كلاريسا، سلاسل بالغة التعقيد من حركات ثانوية مستقلة تسبباً إيزودات هي في طبيعتها تويغات درامية على «القيمة الأساسية». ويقوم فيلدنغ بجمع هذه الوحدات السردية المستقلة نسبياً في تتابع محكم ومتناسق، الأمر الذي يوحى به المظهر الخارجي الواضح تماماً لترتيب الكتاب من حيث الشكل: فرواية توم جونز، بعكس رواية ديفو وريتشاردسون، تقسم بدقة إلى وحدات إنشائية مختلفة الحجم - نجد حوالي مائتي فصل موزعه بدورها على ثمانية عشر كتاباً تقع في ثلاث مجموعات من أصل ست، تعني «على التوالي بالحيوات المبكرة للشخصيات الرئيسية، ووحدها إلى لندن، ونشاطاتها بعد الوصول».

وبعمل التنوع الشديد في السيج السردية على تعزيز نزوع فيلدنغ إلى عدم التوقف عند أي مشهد واحد أو شخصية واحدة ففي المقطع المكتسب سابقاً، على سبيل المثال، لا نجد أية معالجة مركزة كذلك التي نجدها لدى ريتشاردسون عند لقاء كلاريسا مع مولز، فيلدنغ يصرف معظم الوقت في توضيح سوء الفهم البدئي، فلا يعود حجم المشهد يسمح بتشخيص يتعدى وصف بلايفيل بأنه مأكز ومنافق، وصوفيا بأنها عدراء واقعة في ورطة، والسيد ويسترن بأنه أب قاس. وحتى لو كان هنالك استغراق عميق في مشاعر صوفيا، مثلاً، فإن إدارة فيلدنغ للمشاهد التالية سرعان ما تضع له حداً، فكما تركيا صوفيا بعد أن هرع والدها سكوير ويسترن خارجاً من الغرفة، دون أن نطلع جيداً على معاناتها، هكذا في الفصل الذي يلي، سرعان، ما يتحول انتباهها بعيداً عن لقاءها الوداعي مع توم جونز، وذلك من خلال تصريح فيلدنغ أن «... المشهد، الذي أعتقد أن قرائي سوف يتصورون أنه دام طويلاً، نمت مقاطعته بمشهد آخر من طبيعة مختلفة تماماً، بحيث سوف نؤجل روايته إلى فصل آخر» (٢٨).

هذا نمطي في طراز سرد. توم جونز: وتعليقات المؤلف لا تخفي أبداً حقيقة أن هدفه هو ألا يفرقنا كلياً في عالمه القصصي، وإنما أن يبيننا مافي وسائله وأدواته المبتكرة من براعة وإبداع عن طريق اختراع تعارضات مضحكة في المشاهد والشخصيات؛ فالتغيرات والتقلبات السريعة هي جوهر طريقة فيلدنغ الكوميديّة، وعلى الدوام نجد فصلاً جديداً لابد أن يحمل معه وضماً جديداً للشخصيات، أو أن يدخل شخصيات خلق في نفس المشهد بقية أخرى التناقضات الساخرة. وبالإضافة إلى هذا، فإن فيلدنغ يشد انتباهنا دوماً إلى حقيقة أن القوة الصاهرة للرواية لا تكمن في الشخصيات وعلاقاتها الشخصية، وإنما البناء الفكري والأدبي الذي يتمتع بدرجة كبيرة من الاستقلال، وذلك من خلال تشكيلة واسعة من الأدوات والحيل، تلعب بينها عناوين الفصول دور مؤشرات لها دلالتها عادة. ويمكن إيجاز المفاعيل التي يخلفها مثل هذا الإجراء وعلاقته بمعالجة فيلدنغ للشخصية بإيراد المشهد القصير الذي يلي سماع توم بتماثل أول رئي للشفاء.. فيقوم توم بتزج في «بستان بالغ الروعة»، وتفكر في قسوة القدر الذي يفصله عن محبوبته صوفيا:

وهل كنتُ سوى مملوك لديك ومجرد أسمال بالية بين مقتياتك، وهل كنتُ لأحسد أحداً على وجه البسيطة! وكم يبدو الجمال الشرَكسي المتألق، والمكتسي بكل جواهر الأنديز، زرباً في ناظري! ولماذا أذكر امرأة أخرى؟ وهل يمكن أن يخطر في ذهني أن عيني قادتني على بذل نظرة حانية إلى أية امرأة أخرى، إنَّ هاتين اليدين لتصلمانهما من وجهي إذا. كلا، يا صوفيائي، إن يكن القدر القاسي قد فرقنا إلى الأبد، فإن روعي ستبقى شغوفة بك وحبك. وسوف أدخر الإخلاص الطاهر لصورتك على مرَّ الأيام...

وعند هذه الكلمات. جحظت عيناه ورأى - ليس صوفياً - وليس البكر الشرَكسية المترجئة والمتأنقة في حريم السلطان...

وإنما مولى سيفريم، والتي يتزوي معها توم إلى «عمق البستان» (٢٩)، بعد «مفاوضات» يحذفها فيلدنغ.

إن الجانب الأقل وإقناعاً في هذا الإيزود هو بيانه: ذلك أن طريقة لكلام هنا مختلفة تماماً عن الطريقة التي نتوقع أن يتكلم بها توم جونز. ولكنها، بالطبع، ضرورة أسلوبية يقتضيها المقصد المباشر لفيلدنغ - التفتيس والإفراغ الكوميدي لما في الكلمة الشرية من مزاعم بطولية ورومانسية من خلال الفصاحة غير البطولية وغير الرومانسية في الفعل البشري. وتوم جونز ليس سوى حامل أدبي للتعبير عن شكية scepticism فيلدنغ حيال ندور وأيمان المحبين، وبالتالي فإنه لا بد أن ينطقه بلغة ج تحاكي على نحو ساخر ما في الرومانس الرعوي من زحرف طنان وذلك من أجل الإشارة إلى اللقاء اللاحق مع مولى سيفريم والذي ينتمي إلى عالم مختلف تماماً عن العلم الرعوي. وبالطبع، فإن فيلدنغ لا يمكنه التوقف كي يفصل لسيرورات السيكلوجية التي يتحول توم وفقاً لها من عاشق رومانسي متيم بصوفيا إلى خليل متعجل لمول؛ فمن أجل إيضاح المثال السائر والذي يعلن أن «الأفعال أعلى صوتاً من الأقوال»، يجب أن تكون الأفعال صامتة تماماً وأن تأتي مباشرة بعد أقوال عالية الصوت إلى حد بعيد.

إن العلاقة بين هذا الإيزود وبناء الرواية العام هي علاقة نمطية، ذلك أن واحده من الثيمات العامة الناطقة لدى فيلدنغ هي المكانة المميزة التي يحتلها الجنس في الحياة الشرية؛ فهذا اللقاء غير المتوقع بين توم ومولى يظهر بوضوح تلك الميول المتضاربة لدى الشباب الجامح، ويبين أن توم لم يبلغ بعد مرحلة الرشد الأخلاقي والتي تتميز بكبح النفس عن الشهوات وهكذا، فإن المشهد يلعب دوره في الترسيم الفكرية والأخلاقية العامة؛ كما يرتبط على نحو له دلالة بتطورات الحكمة، ذلك أن سقطة توم هذه مع مولى تصبح عاملاً في طرده من قبل أول ورثي، وتؤدي بالتالي إلى الحزن التي تجمل منه في النهاية الزوج الأكثر جدارة بصوفيا.

كما أن معالجة فيلدنغ للمشهد نمطية أيضاً من حيث تجنبه أي عرض مفصل لمشاعر توم وقت حدوث المشهد أولاً حقاً - والسبب في ذلك هو أن التناول بطى الزائد لدى بطله من قلق أمانة سوف يعرض للخطر مقصد فيلدنغ الكوميدي في هذا الإيزود، ولذا فإنه يعالجه بطريقة تمنعنا عن أن نضفي على الإيزود دلالة قد تكون في الحياة العادية. فالكوميديا وخاصة المتقنة منها، غالباً ما تشمل على هذا النوع من القابلية المحدودة للتفسير السيكلوجي: وهذا ينطبق على خبث بلايفيل ومكره وعلى معاناة صوفيا في

المشاهد السابقة، كما ينطبق على اعتلال أول ورثي المفاجئ وشفائه، والذي أدى إلى سقوطه يوم جونز. وعلى سبيل المثال، يجب أن لا نكتفي بالحقيقة الواضحة والتي مفادها أن أول ورثي لا يميز بين نخله البرو والمرض الفتاك، فنحن لا نريد أن نستنتج أنه مصاب بوسواس المرض إصابة بالغة وأنه غير ماهر في اختيار الأطباء على نحو يشير الشفقة: فاعتلال أول ورثي ليس سوى قشعريرة ديولوجماتية لينة، ولا يجب أن نستنتج منها ما يتعدى كونها أداة في سياسة فيلدنغ السردية.

تبدو رواية يوم جونز، إذاً، بمثابة مثال على أحد المبادئ الهامة بالنسبة للشكل الروائي عموماً: أعني، المبدأ القائل إن أهمية الحكمة تتناسب بالنسبة عكساً مع أهمية الشخصية وهو مبدأ له لازمته المنطقية المرتبطة به: تنظم السرد في بناء شكل واسع ومعقد سوف ستزج إلى جعل الشخصيات الرئيسية عوامل سلبية وغير فعالة، لكنه سوف يوفّر بالمقابل إمكانيات كبيرة لتقديم تشكيلة من الشخصيات الثانوية، والتي لن تكون معالجتها مقبولة بالأدوار التي تسيطر بها تعقيدات البناء السردية مثل الشخصيات الأولى.

ويبدو أن المبدأ ولازمته المنطقية هما اللذان يقفان خلف التعارض الذي أقامه كولودج بين «الخاصية المتكلفة والمتصنعة» التي تتميز بها مشاهد الشخصيات الرئيسية في يوم جونز، وبين معالجة فيلدنغ «الشخصيات الحوذيين، وأصحاب وصاحبات النزول، والخدم» حيث «لا شيء يمكن أن يكون أكثر صداقة، أو أكثر سعادة، أو أكثر هزلاً»^(٣٠). فهذه الشخصيات لا تبرز إلا في المشاهد التي تتطلب نفس لقدر الذي تمتلكه هذه الشخصيات من الفردية السيكولوجية: psychological individuality. تماماً وهكذا نرى السيدة أونور، وقد تحررت من أية مسؤولية في النهوض بأعباء التصميم السردية الأساسي، تطرد من بيت ويسترن بطريقة كوميدية ناجحة، وعلى نحو يشير إلى دقة الملاحظة، وبصورة مميزة تماماً^(٣١)؛ في حين لا ينطق ذلك على مغادرة يوم جونز، أو صوفيا، للبيت.

هذا هو النموذج الذي تجده في معظم الروايات الكوميدية ذات الحبكة المحكمة، منفصلين وسموليت إلى ديكنز: حيث التركيز الخلاق على الشخصيات الثانوية، على الأقل بمعنى أنها غير متورطة بعمق في تطوير الحبكة، أما شخصية يوم جونز، أو رودريك راندوفر، أو ديفيد كوبر فيلد فهي أقل إقناعاً كشخصيات روائية characters لأن شخصياتها personalities ليس لها إلا علاقة ضعيفة بالدور المناط بها، كما أنها بعض أفعالها توحى بنوع من الضعف أو الحماسة قد يكون متارضاً مع مقاصد مؤلفيها الفعلية.

ومن جهة أخرى، فإن النمط الروائي، والذي هو بما الأكثر تمييزاً لهذا الجنس، ويحقق تفاعلاً واثراً لا تتكرر في أي شكل أدبي آخر، قد استلزم نوعاً مختلفاً تماماً من الحبكة. ما لأولية الأرسطية التي تحظى بها الحبكة على الشخصيات تم إبطالها ونقصها كلياً بدءاً من ستيرن وجين أوستن حتى بروست وجويس، وتطور، نمط جديد من البناء الشكلي لا تقوم الحبكة فيه سوى بتجسيد السيرورة الحياتية العادية متكلة في ذلك كلياً على الشخصيات وتطور علاقاتها. وكان ديفو وريتشاردسون خاصة هما من قدما لهذا التقليد أسماطه البدئية، archetypes تماماً كما قدم فيلدنغ النمط البدئي للتقليد المعاكس.

لقد تركّز نقد جونسون الرئيسي لروايات فيلدنغ على تقنياتها الأساسية، لكن عيوبها ونواقصها الأخلاقية كانت هي العامل الحاسم من وجهة نظره. وهذا ما اهتم به في مقالته الوحيدة المنشورة عن فيلدنغ في *The Rambler* (١٧٥٠)، مع أن ذلك لم يكن لا تلميحاً فقد هاجم جونسون المفاعيل التي تخلفها تلك القصص المبتذلة التي جعل مؤلفوها من أبطالها الأشرار أشخاصاً ذوي جاذبية شديدة لدرجة أننا «نعقد اشتمزازنا من نقائصهم»، وكان من الواضح أن جونسون يقصد روبريك راندولفر (١٧٤٨) وتوم جونز (١٧٤٩) بالدرجة الأولى^(٣٢). ولقد نقلت حنة مور لاحقاً قوله لها إنه «قلما عرف عملاً فاسداً أكثر من توم جونز»^(٣٣)، في حين امتدح كلارك أيضاً انطلاقاً من أن ريتشاردسون وحده «يمكنه أن يعلمنا دفعه واحدة التقدير والنفور» وأن يجعل الاستياء الفاضل يطغى على كل الخيرة التي تثيرها الصحافة، والأناقة، والشجاعة بصورة طبيعية، وأن نصبح الحدود في النهاية بين البطل والوغد»^(٣٤).

يصعب اليوم أن نشارك جونسون اشتمزازه الزائد من أخلاقية توم جونز، فهذا الاشتمزاز يبدو ظالماً كريتشاردسون أكثر في «الحقيقة»، كما يصعب أن نفترض سلفاً أن اهتمام ريتشاردسون، وبطالته، بالعفة النسوية، لا يمكن تفسيره إلا بما لديه من شبق أو بها لديهم من نفاق ورياء فالأمر قد لا يكون كذلك، وبالعكس، علينا أن ندرك بدقة أن في توم جونز كثيراً من الآثام الأخلاقية التي حظيت بمعاملة متسامحة تتجاوز ما يمكن أن يضيفه عليها أي خلاف في يورتياني. فديفو، وريتشاردسون، مثلاً، كانا قاسيين وعديمي الرحمة في شجبهما للشكر؛ أما فيلدنغ فلا يبدى أي استياء حين يسخر توم جونز في غمرة ابتهاجه لشفاء أول ورثي.

وعلى أية حال، فقد كانت المسألة الجنسية هي المسألة الحاسمة، سواء في ترسيمة توم جونز الأخلاقية، أو في اعتراضات نقادها. ومن المؤكد أن فيلدنغ ليس موافقاً على غلمة بطله وانقياده وراء شهواته الجنسية، كما يعترف توم نفسه بأنه «آثم» بهذا الصدد؛ لكن ميل الرواية العام هو باتجاه تخفيف الإدانة، وإظهار انعدام العفة وكأنه خطيئة عرضية.

من الواضح أن حبكة فيلدنغ لاتعاقب على الآثام الجنسية التي يقترفها توم جونز أو الكثير من الشخصيات الأخرى على النحو الذي يعاقب به ريتشاردسون مثلاً، على هذه الآثام وحتى في إميليا، حيث الزني الذي يقترفه بوث هو أكثر خطورة من كل ما يمكن أن نتهم به توم جونز، فإن الحبكة تعمل على إنقاذ بوث من عواقب أعماله. ومن هنا، فإن هنالك مايسر شجب فورد مادوكس فورد «أولئك الأشخاص مثل فيلدنغ، وإلى حد ما لاكري، الذين زعموا أنك إذا كنت سكيراً شاذاً، وفاسقاً، ومتحسناً فتحات أبواب النساء فسوف تجد في النهاية عملاً طيباً، أو أباً مجهولاً»، أو محسناً يمدق عليك حقائب تحتوي على عشرات آلاف الجنيهات، وأملأكاً، وحساناً فانتنات... إن هؤلاء الأشخاص خطرون على الأمة وكتاب رديشون على نحو مفرع»^(٣٥).

وبالطبع، فإن فورد يرتكي ألا نكثر بكل من مقاصد فيلدنغ الأخلاقية الإيجابية نزوع الحبكة الكوميديّة عموماً إلى بلوغ نهايات سعيدة على حساب تساهل معين في إقامة الحق. لكن فيلدنغ كان

أخلاقياً في الحقيقة، شأنه شأن ريتشاردسون، رغم أن أخلاقيته كانت من نوع مختلف. لقد اعتبر فيلدنغ لفترة طويلة رجلاً ماجناً منغمساً في الملذات ولم تتل عظمته الأدبية حقها الكامل إلى أن برأه البحث من التهم التي ألصقتها به معاصروه وكثرها مورفي، أول كاتب لسيرته. ولقد اعتقد فيلدنغ أن الفضيلة، بصرف النظر عن كونها نتاجاً لقمع الغرائز يضغط من الرأي العام، هي بحد ذاتها نزوع نحو الخير والطيبة، كما حاول أن يقدم في شخصية قوم جونز بطلاً ذا قلب فاضل، ولكنه أيضاً ذو شبق وتسرع مثل ذلك الذي يتميز به الشخص الطيب، والذي يفضي بسهولة إلى الخطأ وحتى إلى الرذيلة. ولكي يحقق هدفه الأخلاقي كان على فيلدنغ أن يبين كيف يكون القلب الطيب مهادناً بكثير من المخاطر في سيرة نضجة ومعرفته للعالم؛ كما كان عليه غفي الوقت ذاته، ودون تبثره بطله، أنه يبين أن أقام توم، ورغم أنها مرحلة محتملة بل وربما ضرورية في سياق نموه الأخلاقي، لا تملك على طبع رذيل، وأن حيوانيته المنفلتة من عقابها لها خاصية نبيلة تفتقر إليها فضيلة كلاريسا المتمركزة حول ذاتها والباردة. وهكذا فإن الخاتمة السعيدة للقصة بعيدة جداً عما يزعمه فورد من تشوش أخلاقي وأدبي^{٣٦}، وهي في الواقع دروة منطق فيلدنغ الأخلاقي والأدبي.

يتعرّز التعارض بين فيلدنغ وريتشاردسون كأخلاقيين بالمفاعيل الساجمة عن موقعيهما شديدي الاختلاف فريتشاردسون يركز انتباهه على الفرد، ومهما تكن الرذيلة أو الفضيلة التي يعالجها فإنها سوف تبدو ضخمة جداً، وسوف يكون لها معانيها الضمنية المنعكسة في الفعل، أما فيلدنغ فيعني بعدد كبير جداً من الشخصيات وبهجة باللغة التعقيد من أجل أن يضي على فضيلة أو رذيلة أي فرد واحد تلك الأهمية التي يجدها لدى ريتشاردسون^{٣٧}.

والى جانب هذا النزوع في الحكمة، نلاحظ أن جانباً من جوانب المقصد الأخلاقي لدى فيلدنغ هو أن ينظر إلى كل ظاهرة من منظورها الواسع. وعلى سبيل المثال، فإنه يرى إلى الفضيلة والرذيلة الجنسيتين بمثل هذا المنظور، وبالتالي فإن النتائج لا تؤدي دوماً إلى ذلك الإلحاح الذي يرغب به المصلح الجنسي. ففيلدنغ يعرف، مثلاً، ويرغب في أن يبين أن بعض الزيجات هي أكثر رذالة من أشد أنواع التهتك خلاعة؛ إن بلا بفيل كان يخطط «لسلب صوفيا ثروتها عن طريق الزواج». كما يعرف أيضاً أن السخط الأخلاقي ضد الاختلاط الجنسي ليس نتيجة لحب الفضيلة بالضرورة؛ وهو يخبرنا في أحد المقاطع أن «منع البغاء الرخيص وطرد كل البغايا اللواتي يعملن بالأجرة هو بمقدور الجميع. وهذا ما نلتزم به وبكل قوتها صاحبة المنزل الذي أقيم فيه، وهذا ما يتوقعه منها نزلها الفاضلون، الذين يفضلون البغاء المجاني»^(٣٨). وتذكر دماثة فيلدنغ السوفييتية * هنا بالقسوة التي غالباً ما تترافق مع الفضيلة الراضية عن ذاتها؛ لكن أخلاقياً متعصباً قد يرى خلف هذه السخرية إخفاقاً فظيحاً في إدانة «البغايا اللواتي يعملن بالأجرة»، بل وربما تعاطفاً ضمنيّاً معهن.

يحاول فيلدنغ، إذاً، توسيع حسنا الأخلاقي أكثر مما يحاول تعزيز فعالياته التأديبية ضد الجون والخلاعة. لكن قيامه، في الوقت ذاته، يدور الناطق الرسمي باسم الأخلاق الاجتماعية التقليدية يعني أن موقفه من الأخلاق الجنسية هو موقف معياري normative حتماً؛ ومن المؤكد أن هذا الموقف «لا يشجع على فضيلة مصطنعة نادراً ما تكون ممكنة»^(٣٩)، كما زعم بورويل، وإنما هو موقف يعكس «السنة التي يتحكم البشر العاقلون من خلالها بسلوكهم، تقابل تلك السنة التي يتأثرون من خلالها بكون اللغة تتحكم

* نسبة إلى جوناثان سويت، الهجاء اللاذع، ومؤلف رحلات غالفير.

بهم^(٣٨) ، كما يقول ليسلي ستيفن.

غالباً ما كان اعتدال أرسطو قابلاً لأن يقلب المبادئ الأخلاقية الجامعة ويعكسها: ولعلّ فيلدنغ كأرسطي مستقيم يريد أن يوحى بأن في عفة بلايفيل الزائلة من سوء نفس القدر الذي في عفة تومر الزهيدة.

ويبقى أن هنالك سبباً آخر دعا چونسون، الذي كان في آخر الأمر، أخلاقياً صارماً على طريقته الخاصة، إلى رؤية توم جونز عملاً فاسداً. فالكوميديا—إذا اقتصرنا على ذكر جوّ الفكاهة البهيج بين الجمهور والمشاركين—غالباً ما تشتمل على تور معين في أفعال وعواطف قد لا تتعامل معها بتساهل زائد في الحياة العادية. ولعل السمة الأبرز في توم جونز هي فكاهة فيلدنغ الخيرة بالحياة والناس، والتي غالباً ما تدفعنا لأن نعدّ الشذوذات الجنسية بمثابة أمور مضحكة أكثر منها معينة وشائنة.

وفكاهة فيلدنغ المتعلقة بالجنس، ذلك المنهل الخالد للكوميديا، تكون صريحة تماماً في بعض الأحيان: ففي رواية جونثان وايلد، مثلاً، نجد قبطان السفينة وهو يسأل البطل «إن كان في قلبه من المسيحية ما يتجاوز اغتصاب امرأة في العاصفة؟»^(٣٩). وفي توم جونز تسأل صوفيا السيدة أونور «ألن تطلقني نارمسدسك على من يهاجم فضيلتك؟» فجب «نفي أن فضيلة المرء هي أعز شيء لديه، وخاصة نحن الخادومات الفقيرات؛ فهي مصدر رزقنا، ولكنني أكره الأسلحة النارية كره الموت»^(٤٠). ونحن هنا نجد النزوع التوسيعي الذي في معالجة فيلدنغ للقضايا الأخلاقية عموماً والذي مفاده: يجب ألا ننسى أنه حتى أشد أنواع السخط الفضال قد تكون عرضة للمغالطات المنطقية البسيطة، وأن إخلاص النوع البشري للمفضيلة قد يكون عرضة للتفسيرات الحذرة التي تخطر في البال متأخرة.

لكن المعنى الضمني لكثير من فكاهة فيلدنغ هو بالتأكيد ذلك المعنى الذي يشير إلى أن «التسامح» بمعناه الحديث، والذي ينزع عادة إلى الإشارة باتجاه الجنس، هو جزء من توسيع التعاطف الذي تدعونا إليه روايات فيلدنغ ككل: فالليل إلى المجون الحذر الصحي هو، في الواقع، جانب ضروري في التثقيف الأخلاقي للبشرية المفتونة بالجنس: وهذا، على الأقل، هو الدور التقليدي الذي لعبته الكوميديا، ولعل فيلدنغ هو آخر كاتب عظيم يواصل ذلك التقليد.

(٤)

بقدر ما يتعلق الأمر بمعظم القراء المحدثين، فإن وجهة نظر فيلدنغ الأدبية وليس الأخلاقية هي التي تتعرض للنقد. ذلك أن فيلدنغ يتصور أن دوره هو دور المرشد أو الدليل الذي لا يكتفي بأن يأخذنا إلى «ما خلف مشاهد مسرح الطبيعة العظيم هنا»^(٤١) بل يشعر أن عليه شرح كل ما يوجد هناك؛ وبالطبع، فإن مثل هذا التطفل من قبل المؤلف ينزع إلى الإقلال من صدق وموثوقية مرده.

يبدأ نطفل فيلدنغ في توم جونز من إهدائه الكتاب إلى الشريف* جورج ليتلنغ، هذا يبرر قول جونسون عن هذا الشكل من الكتابة إنه «خطاب ذليل لا تقى بالعبيد موجه إلى واحد من السادة». كما أن هنالك الكثير من الإشارات الأخرى في متن العمل إلى آخرين من أسياد فيلدنغ، وخاصة، رالف ألين ولورد كانسيلور هاردويك، دون أن تذكر معارف آخرين رغب فيلدنغ في أن يجعل منهم مجموعة كاملة، بما فيهم واحد من جراحيه، السيد جون رابني، وعدد من أصحاب المنزل.

ولاشك أن هذه الإشارات تعمل على فك سحر العالم الخيالي الحاضر في الرواية وانتهاك سلطانه الطاغية: لكن الخرق الأساسي لاستغلالية هذا العالم يتأتى من فصول فيلدنغ التمهيدية، والتي تشمل على محاولات أدبية وأخلاقية، وعلى كثير من مناقشاته وملاحظاته الجانبية الموجهة إلى القارئ ضمن السرد ذاته. وممارسة فيلدنغ هذه تسوقه دون شك في الاتجاه للمعاكس تماماً لا اتجاه ريتشاردسون، وتحول الرواية إلى شكل اجتماعي بل إلى شكل أدبي *sociable* فيلدنغ يأتي بنا إلى حلقة مسحورة قوامها، ليس الشخصيات القصصية وحسب، وإنما أصدقائه وشعراؤه وأخلاقوه المفضلون أيضاً. وهو مهتم بملاحظة قرائه بقدر موظفته شخصياته، فسرده، بصرف النظر عن كونه دراما حميمة من النوع الذي تلخص عليه عبر ثقب الأبواب، هو سلسلة من الذكريات التي يرويها حكواتي أنيس في نزل على جانب الطريق - أي في المحل الشعبي المفضل لحكاياته.

تسجم هذه المقارنة للرواية - انسجاماً تاماً مع مقصد فيلدنغ الرئيسي - فهي تنزّز مفعولاً إقصائياً *distancing effect* يمنعنا من الانغماس الكامل في حيوات الشخصيات على نحو تفقد فيه حذرنا تجاه المعاني الضمنية العريضة التي تنطوي عليها أفعالها - وهي معانٍ يقدمها فيلدنغ بجمعه واستيعابه لهذه الجوقة كلية العلم. ومن جهة أخرى، فإن تدخلات فيلدنغ تتعارض بصورة واضحة مع أي شعور بالإبهام السردية، وتقطع مع كل سابقه *precedent* سردية تقريباً، بدءاً بتلك المقررة باسم هوميرس، والذي امتدحه أرسطو لقوله *(very little in propria persona)*، لتحلّبه في مكان آخر موقف كل من السارد التزيه غير المتميز، أو موقف السارد الذي يتخذ دور إحدى الشخصيات^(٤٢).

يتمنى بعض القراء لو أن فصول فيلدنغ التمهيدية، أو ملاحظاته الجانبية لم تكن موجودة، فهي تنتقص من صدق السرد بلاشك: وكما كتب توماس إدواردز، صديق ريتشاردسون، «نحن نرى في كل لحظة أن فيلدنغ هو الذي *does personam gerere*»، في حين أن ريتشاردسون هو *The Thing itself*^(٤٣). ولذا ليس مدهشاً أن ثثرة فيلدنغ عن شخصياته وإدارة للفعل لاقت شجراً واستنكاراً من قبل معظم النقاد المحدثين، رغم أنها دشنت ممارسة جديدة في الرواية الإنجليزية وعلى سبيل المثال، فقد امتعض فورومادوكس نورد قائلاً: إن «المشكلة مع الروائي الإنجليزي من فيلدنغ حتى ميريديث، هي أن مامن واحد منهم يهتم إن كنت مقتنعاً بشخصياته أم لا»^(٤٤). أما هنري جيمس فقد صدمته الطريقة التي يعترف بها ترولوب، وغيره من «الروائيين البارعين»، «في جملة اعتراضية، أو استطراد أو ملاحظة جانبية» أن قصتهم «محض ادعاء». ويتابع جيمس لي طرح المبدأ الأساسي في موقف الروائي من إبداعه، وهو مبدأ يشبه إلى حد بعيد ذاك الموصوف آتفاً باعتباره من صلب الواقعية الشكلية: يقول جيمس، إن

* Honourable: أحد أعضاء الأوسر البريطانية النبيلة.

ترولوب، وأي روائي آخر يشاركه موقفه...

يعترف أن الأحداث التي يسردها لم تحصل حقاً، وأنه يستطيع أن يضع السرد في أية صيغة يحبها القارئ أكثر من غيرها. وأنا أعتبر مثل هذه الخيانة الطقس المقدس بمثابة جريمة رهبة، وأنا أقصد بالخيانة موقف التبرير والدفاع، والذي يصدمني تماماً لدى جيون أو كما كلاي بنفس القدر الذي يصدمني به لدى ترولوب. فهذا الموقف يعني أن الروائي أقل انشغالاً من المؤرخ بالبحث عن الحقيقة، الأمر الذي يحرمه دفعة واحدة من كامل الحيز الذي يقف فيه^(٤٥).

ليس هنالك، بالطبع، أي شك في نية فيلدنغ «البحث عن الحقيقة» - فهو يجربنا في توم جونز «إننا عازمون على توجيه قلمنا قدماً باتجاه الحقيقة» لكن لعله يسيء الصلة بين الحقيقة والمحافظة على الأمانة التاريخية. هذا، على الأقل، ما يوحي به أحد المقاطع قرب نهاية توم جونز حين يعلن فيلدنغ أنه سوف يدع بطله يشق مفضلاً ذلك على أن يخلصه من عسرته بوسائل مصطنعة. «ذلك أننا نفصل أن نروي أنه شق في تيبورن (الأمر الذي قد يحصل فعلاً) على أن نخسر أمانتنا، أو نهز ثقة قارئنا»^(٤٦).

ولعل هذا الموقف المضحك من صدق إبداعه هو المسؤول جزئياً عن الخلاف النقدي الأساسي الذي تثيره توم جونز، فهي، على الأغلب، عمل صادق جداً، ولكن ليس من الواضح أبداً أن صدقها «يترجم» بلغة روائية^(٤٧)، على حد تعبير ر. س. كرتان فخصيصات فيلدنغ وأفعالها لا تخلف لدينا أي انطباع واضح عن خصال فيلدنغ الأخلاقية قياساً بالانطباع الذي تخلفه لدينا المصراعات البطولية من أجل الرقي الإنساني والتي يديرها بصورة استبدادية في ظل أسوأ الظروف الشخصية، أو حتى قياساً بالانطباع الذي تخلفه لدينا يوميات رحلة إلى ليسون؛ وإذا ما حللنا الانطباع المتخلف عن الروايات وحدها فيستضح أن انطباع السمو والشهامة الذي يتكون لدينا يتأتى بصورة أساسية من المقاطع التي يسرد فيها فيلدنغ مستخدماً ضمير المتكلم. وهذا، بالتأكيد، ونتاج تقنية ضعيفة، على الأقل بمعنى أنها ليست قادرة على نقل الدلالة الأخلاقية الواسعة عبر الشخصية أو الفعل وحدهما، وإنما فقط عبر نمذجة مقحمة نوعاً ما للحبكة، وعبر التعليق التحريري المباشر.

وهذا كله لا يعني، بالطبع، أن فيلدنغ لم ينجح: فرواية توم جونز جديرة بالتأكيد بمديح ذلك المعجب مجهول الاسم الذي وصفها بأنها «أشد الأعمال المنشورة حيوية»^(٤٨). ولكنه نجاح من النوع الشخصي تماماً والذي لا يتكرر: فقد كانت تقنية فيلدنغ انتقائية إلى حد بعيد بحيث يصعب أن تصبح عنصراً ثابتاً مستمراً في التقليد الروائي.

ومن جهة أخرى، فإن اختراق فيلدنغ عن معايير الواقعية الشكلية يدل بكل وضوح على طبيعة الإشكالية الرئيسية التي كان على الجنس الجديد أن يواجهها. فقد نزع الإلحاح المضجر على الصدق الحرفي لدى ديغر وإلى حد ما لدى ريتشاردسون إلى إخفاء حقيقة أن على الرواية، إن أرادت أن تتبوأ منزلة موارية لغيرها من الأجناس، أن تحتك عن قرب مع كامل تقاليد القيم المدنية، وأن تضيف إلى واقعيتها في العرض، واقعية التقى realism of agegment ولقد أجاب كولودج على تساؤل السيدة بلربولد عن الأسس التي استند إليها حين اعتبر ريتشاردسون كاتباً أقل شأنًا من شكسبير، فقال: «إن ريتشاردسون ممتع وحسب»^(٤٩). ولا شك أنه حكم جائر على مؤلف كلاريسا، لكنه يشير إلى الحدود التي تقف عندها

واقعية العرض : صحيح أن علينا أن ننغمس كلياً في واقع الشخصيات وأفعالها، لكن يبقى في موضع شك ما إذا كنا سنصبح أكثر حكمة نتيجة لذلك.

ولقد جلب فيلدنغ إلى الرواية، في نهاية المطاف، ما هو أكثر أهمية من تقنية السرد - إنها الحكمة الموثوقة فيما يتعلق بالشؤون الإنمائية والتي تتجلى من خلال أفعال وشخصيات رواياته. وهي حكمة قد لا تكون من النوع الأرقى ؛ بسبب نزوعها نوعاً ما لأن تكون مهملّة وانتهازية أحياناً ولكن، رغم هذا كله، تشعر عند نهاية توم جوتز أننا كنا مع وفرة مثيرة من الإيحاءات والاختارات حول كل نقطة من نقاط الاهتمام البشري، وليس مع سر شائق عن أشخاص متخيلين وحسب، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما تتأني الإثارة وأيضاً من عقل مدرك للواقع البشري على نحو صائب، دون أن يكون فيلدنغ خادعاً أو مخدوعاً فيما يتعلق بذاته، أو شخصياته أو القسمة البشرية عموماً. ولقد افرق فيلدنغ كثيراً، في جهوده الرامية، إلى إسباغ نوع من الفضائل الشكسبيرية على الجنس الحديد، عنت الواقعية الشكلية كي يدشن تقليداً قابلاً للحياة، وأعماله تذكرنا على الدوام بأن الجنس الجديد إذا ما تحدى الأشكال الأدبية القديمة فإن عليه أن يجد طريقه لنقل لا الانطباع المقنع وحسب وإنما التقييم الحكيم للحياة أيضاً، وهذا التقييم لا يمكن أن يتأني إلا عن نظرة أكثر شمولاً من نظرة ديفو أو ريتشاردسون إلى شؤون النوع البشري.

وهكذا، رغم قبولنا ما جاء على لسان جونسون، لابد أن نضيف إنه مضلل وغير دقيق. صحيح أن ريتشاردسون يمضي بنا إلى أعماق السيرورات الداخلية للآلة البشرية أكثر من فيلدنغ، لكن فيلدنغ جدير بأن يرد أن في الطبيعة كثيراً من الآلات الأخرى إلى جانب الوعي الفردي، وربما جدير بأن يعبر عن انزعاجه من تجاهل جونسون حقيقة انغماسه في سبر أوالية أعظم، وأعقد، هي أوالية المجتمع البشري برمته، هذا الموضوع الأدبي الذي هو، بالمناسبة، أكثر انسجاماً مع النظرة الكلاسيكية التي تقاسمها فيلدنغ مع جونسون من موضوع ريتشاردسون.

- See, for example, Frank Kermode, "Richardson and Fielding", Cambridge Journal, IV (1950), PP. 106 - 14. and, for a detailed account of their Literary reputations, F. T. Blanchard, Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism (New Haven, 1926). (١)
- See Robert E. Moore, "Dr Johnson on Fielding and Richardson), PMLA, LXVI (1951), PP. 162 - 81. (٢)
- Johnsonian Miscellanies, ed. Hill, I, PP. 273 - 4. (٣)
- Life of Johnson, ed. Hill- Powell, II, PP. 48 - 9. (٤)
- Johnsonian Miscellanies, ed. Hill, I, p. 282. (٥)
- Rambler, No. 36 (1750) ; see also Rasselas, Ch. 10. (٦)
- Thrallana, ed. Balderston, I, P. 555. (٧)
- BKVI, Ch. 7. (٨)
- I. PP. 68- 70. (٩)
- I, PP. 75 - 6. (١٠)
- For a full account see F. H. Dudden, Henry Fielding (Oxford, 1952), II, PP. 621 - 7. (١١)
- cit Blanchard, Fielding, PP. 320 - 21. (١٢)
- Bk VII, Ch. 10. (١٣)
- Bk IX, Ch. 1. See also A. O. Lovejoy, The Great Chain of Being (Harvard, 1936), PP. 224, 245. (١٤)
- A. Elistratov, "Fielding's Realism", in Iz Istori Angliskogo Realizma [On the History of English Realism] (Moscow, 1941), P. 63. (١٥)
- Bk IX, Ch. 1. (١٦)
- Ch. 6, No. 17. (١٧)
- Joseph Andrews, Bk III, Ch. 1. (١٨)
- Richardson, PP. 125 - 6. (١٩)
- Letters and Works, II, P. 291. (٢٠)
- See A. E. Taylor, Aristotle (London, 1943), P. 108. (٢١)
- Bk II, Ch. 4, Bk IV, Chs. 3, 14. (٢٢)
- Cit. Blanchard, Fielding, P. 317. (٢٣)
- Bk VI, Ch. 12. (٢٤)
- See Leslie Stephen, English Thought in the Eighteenth Century (London, 1902), II, PP. 73 - 4; R. Hubert, Les Sciences Sociales dans L'Encyclopédie (Paris, 1923), PP. 167 ff. (٢٥)
- Bk II, Ch. 1. (٢٦)

Bk XIV, Ch. 7.	(27)
BkVI, Ch.8.	(28)
Bk V, Ch 10.	(29)
cit. Blanchard, Fielding, P. 317.	(30)
Bk VII, Ch.7.	(31)
No.4.	(32)
Johnsonian Miscellanies, II, P. 190.	(33)
"Rowe", Lives of the Poets, ed. Hill, II, P. 67.	(34)
The English Novel from the Earliest Days to the Death of Conrad (London, 1930), P. 93.	(35)
Bk XI, Ch. 4, Bk IX, Ch. 3.	(36)
Life of Johnson, ed Hill - Powell, II, P. 49.	(37)
English Thought in the Eighteenth Century, II, P. 377.	(38)
BkII, Ch. 10.	(39)
Bkvii, Ch. 7.	(40)
Bk vii, Ch. 1.	(41)
Poetics, Chs. 24, 3.	(42)
McKillop, Richardson, P 175.	(43)
English Novel, P. 89.	(44)
"The Art of Fiction" (1884), cited from The Art of Fiction, ed Bishop, P. 5.	(45)
Bk III, Ch. I; Bkxvii, Ch. I.	(46)
"The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones" Critics and Criticism Ancient and Modern (Chicago, 1952), P. 639.	(47)
Essay on The New Species of Writing Founded by Mr Fielding (1751, P. 43.	(48)
cit. Blanchard, Fielding, P. 316.	(49)

الفصل العاشر

الواقعية والتقليد اللاحق : نظرة موجزة

لعت الرواية بعد ريتشاردسون وفيلدنغ دوراً متزايد الأهمية في المشهد الأدبي. ولقد ارتفع الإنتاج السنوي للأعمال القصصية إلى حوالي ٢٠ عملاً في العقود الثلاثة التالية لعام ١٧٤٠، ثم تضاعف في الفترة بين ١٧٧٠ - ١٨٠٠، بينما كان حوالي ٧ أعمال فقط بين ١٧٠٠ و ١٧٤٠. ^(١) لكن الزيادة الكمية لم تكن مترافقة مع تحسّن في النوعية. وباستثناء قلة قليلة من الأعمال، فإن القصص في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، رغم إسهامه في بعض الأحيان بشيء من الأهمية كشاهد على حياة عصره أو على النزعات الأدبية المتنوعة قصيرة الأجل كالعاطفية أو الإرهاب القوطي، لم يتصف بأية ميزة جوهرية هامة؛ وهناك كثير من الأعمال لا تفيد إلا في الكشف الواضح للضغوط التي دفعت نحو الانحطاط الأدبي والتي مارسها الناشر ومديرو المكتبات الدوّارة في محاولة لملاقاة الإقبال غير النقدي من قبل جمهور القراء على الأعمال العاطفية والرومانسية التي توفر لهم نوعاً من الاستغراق البديل والسهل.

وعلى أية حال، فقد كان هنالك عدد من الروائيين الذين ارتقوا فوق المستوى المتوسط والردّي، مثل سموليت، ستيرن، وفاني بولي. ولقد تمتع سموليت بمزايا كثيرة كشاهد على المجتمع وفكاهي، لكن مواطن الضعف الواضحة في البناء العام وفي المواقف المحورية لكل رواياته ما عدا همفري كلينكر (١٧٧١) حالت بينه وبين لعب دور هام في التقليد الروائي الأساسي، أما ستيرن فأمر آخر مختلف تماماً، ورغم أن أصالته الأدبية البارزة تضفي على عمله نوعاً من الخاصية الشخصية، حتى لا نقول الشاذة والغريبة، فإن روايته الوحيدة، تريسترام شاندي (١٧٦٠ - ١٧٦٧)، تقدم حلولاً مثيرة جداً للإشكاليات الشكلية التي طرحها أسلافه؛ وذلك، من جهة أولى، لأن ستيرن وجد طريقة للتوفيق بين واقعية العرض لدى ريتشاردسون وواقعية التقييم لدى فيلدنغ، في حين كشف، من جهة أخرى، أنه ليس هنالك تناقض حتمي بين مقارنة ريتشاردسون الداخلية للشخصية ومقاربة فيلدنغ الخارجية لها.

ويبدي أسلوب ستيرن السردّي اهتماماً دقيقاً جداً بكل جوانب الواقعية الشكلية: تحديد الزمان، والمكان، والشخصية؛ وتتابع الفعل على نحو طبيعي وناض بالحياة؛ وخلق أسلوب أدبي يوفر أقصى معادل لغوي وإيقاعي ممكن للموضوع الموصوف. وبالنسبة، نلاحظ أن الكثير من المشاهد في تريسترام شاندي تحقق صدقاً فعالاً فيه اقتصاد دقيق المتألق في الإيحاء مع عرض ريتشاردسون الدقيق لمشاعر شخصياته، وإيماءاتها، وأفكارها العابرة. وفي الحقيقة، إن هذه البراعة الفائقة في العرض الواقعي، مطبقة على المقاصد الاعتيادية في الرواية، هي التي جعلت من ستيرن الشخصية الأبرز بين روائي القرن الثامن عشر. ولكن تريسترام شاندي ليست رواية في الحقيقة، بقدر ما هي محاكاة ساخرة Parody للرواية، ولقد تمكن

ستيرن، وينضج تقني مبكر، من أن يسلط سحره على كثير من مناهج السرد التي كان الجنس الجديد قد طورها بصورة متأخرة كثيراً.

وهذا النزوع الساخر يتركز على البطل بصورة خاصة. فستيرن يواصل التعرف الواقعي الشكلي في تسمية الشخصيات ويخبرنا بدقة كيف سميت شخصية روايته، كيف تعمل هذه التسمية بمثابة رمز لقسمه حاملها البائسة ؛ لكن ترسترام شاندي التعس يقي شخصاً محيراً مع ذلك، ربما لأن الفلسفة علّمته أن الهوية الشخصية ليست أمراً بالبساطة التي نتصورها عموماً: عندما يسأله الجاني - «ومن أنت؟» لا يملك إلا أن يردّ «لا تخبرني»^(٢٢)، مستعيداً على هذا النحو نبرة أفكار هيوم الشكّية فيما يتعلق بموضوع الهوية والتي نجدها في كتابه محاولات في الطبيعة البشرية^(٢٣). لكن السبب الأساسي لمواصلة فرار بطل ستيرن منّا هو أن مبدعه يتلاعب على نحو ماكر ومخادع بما هو ربما الإشكالية الأهم بين إشكاليات الواقعية الشكلية، معالجة البعد الزمني في السرد.

يستند التتابع الزمني الأساسي في ترسترام شاندي على تدفق التداخيات في وعي السارد - وذلك انسجاماً مع النزعات الحديثة في فلسفة عصره. ربما أن كل ما يحدث في الذهن يحدث في الحاضر، فإن ستيرن يتمكن من تصوير بعض مشاهد بكل الحيوية التي جعلها ممكنة استخدام ريتشاردسون «للزمن الحاضر» على نحو نابض بالحياة ؛ وفي الوقت ذاته، ولأن ترسترام شاندي يروي قصة عن «حياته ومعتقداته الخاصة» فإن ستيرن يتمكن أيضاً من السيطرة على المنظورات الزمنية الواسعة التي نجدها في المذكرات السيرية الذاتية لدى ديفو؛ في حين يتبنى، إضافة إلى ذلك كله، تجديد فيلدنج في معالجة البعد الزمني بربطه أفعال قصته مع ترسيمة خارجية - حيث يتساق تسلسل الأحداث في عائلة شاندي مع تواريخ أحداث تاريخية مثل معارك العم توبي فلاندرز^(٢٤).

وعلى أية حال، فإن ستيرن لا يكتفي بهذه المهارة في القبض على إشكالية الزمن، وإنما يتقدم لكي يسحب المنطلق الواقعي الجوهرى في التساوق الدقيق بين الأدب والواقع إلى نهايته المنطقية، فهو يهدف إلى إيجاد تكافؤ زمني مطلق بين روايته ونجربة القارئ معها وذلك عن طريق تقديم مادة تحتاج ساعة لقراءتها مقابل كل ساعة من حياة بطله المزعومة. لكن هذه ليست سوى مفارقة بالسة، بالطبع، ذلك أن ساعة من تجربة ترسترام الخاصة تحتاج منه لأكثر من ساعة كي يذوّنها ويرويها، وبالتالي، فإنه بقدر ما يكتب وبقدر ما نقرأ بقدر ما يتراجع هدفنا المشترك.

وهكذا، فإن ستيرن، بأخذه المقتضيات الزمنية للواقعية الشكلية بصورة حرفية على نحو لم يسبقه إليه أحد قبله - أو بعده - يحقق *reductio ad absurdum* * للشكل الروائي ذاته. لكن هذا التدمير الحاذق لمقاصد الرواية المميّزة أضفى على ترسترام شاندي نوعاً من الراهنية بعد وفاة مؤلفها. فإسك ستيرن بالغ المرونة بالترسيمة الزمنية لروايته يتنبأ مسبقاً بالقطعة التي اجتريها بروست، وجويس، وفيرجينيا وولف مع طغيان النظام الكرونولوجي في إثارة السرد وهذا هو سبب الاستحسان النقدي المتجدد والذي لقيه ستيرن في العشرينيات باعتباره سلفاً لهؤلاء المحدثين. ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد؛ فقد صاغ برتراند راسل، الناطق

* باللاتينية في النص الأصلي: البرهان على صحة شيء بالبرهان على بطلان نقيضه.

المعاصر الأعظم باسم الفلسفة الواقعية، مقولته الخاصة عن الطبيعة الإشكالية للزمن على غرار تروسترامشاندني وسمى مفارقتها paradox مقتضياً آثار بطل ستيرن المنكفي إلى مالا نهاية^(٥).

يتسم تمكن ستيرن من البعد الزمني في تروسترام شاندني بأهمية حاسمة في سياق آخر أيضاً، ذلك أنه يوفر الأساس التقني لجمعه واقعية العرض مع واقعية التقييم. فستيرن، شأن فيلدنغ، كان بحالة ذكياً، كما كان قلقاً مثله على تأمين حرية كاملة في التعليق على الفعل في روايته أو على أي شيء آخر. ولكن في حين اكتسب فيلدنغ حريته عن طريق إفساد معقولة سرده وقابليته للتصديق، تمكن ستيرن من تحقيق الغايات ذاتها دون تضحية مماثلة وذلك عن طريق أداة بسيطة وساذجة يوضعه أفكاره هو في ذهن بطله - وهكذا أمكن لأشد الأوهام إيهاماً أن تقع على باب مافي سيرورات تداعي الأفكار من عدم الترابط المنطقي شيء الصيت.

لم تعتمد واقعية التقييم لدى فيلدنغ غير التعليق المباشر وحسب، وإنما كانت تقييماته تتجلى أيضاً عبر تنظيم التتابع السردى في تقابل ذي دلالة للمشاهد التي تنعكس بصورة ساخرة عادة على بعضها البعض، رغم أن ذلك كان يتم في الغالب على حساب إعطاء القارئ إحساساً بالتكلف المقصود. أما ستيرن، فيمكنه أن يتكلف إلى أن نصاب بالدوار دون أي انتهاك لصدق السرد، ذلك أن كل نقلة هي جزء من حياة البطل الذهنية والتي هي، بالطبع، ضعيفة الاهتمام بالترتيب الكرونولوجي وبالنتيجة كان ستيرن قادراً على ترتيب عناصر روايته في أي تتابع يبتغيه، دون أن تحصل تغييرات اعتباطية في الإطار الزمني والمكاني أو في الشخصيات كما يحصل لدى فيلدنغ.

وعلى أية حال، فإن ستيرن يتعامل مع هذه الحرية كما يتعامل مع حريته في استخدامه للبعد الزمني، وبالتالي فإن مبدأ التنظيم في روايته يكف عن كونه مبدأ سردياً بالمعنى العادي. ولذا فإن المضامين الجوهرية لأستاذية ستيرن في التقنية الموجهة لتحقيق واقعية التقييم دون تعريض الصدق للشبهة هي مضامين سلبية إلى حد بعيد، وحتى لو توقعنا بدرجة ما من درجات التنظيم لدى المؤلف فإن من غير المعقول أن نتوقع ذلك من فعاليات ذهن تروسترام شاندني.

إذاً، ترتبط مناهج ستيرن السردية عموماً بعلاقة مركزية مع التقاليد الأساسية في الرواية وبصورة أشد مما يبدو للوهلة الأولى؛ حتى لو شعرنا أنه يشوّه مناهج ريتشاردسون وفيلدنغ أكثر مما يوفق بينهما، لكن ليس هنالك أي شك على الأقل في أنه عمل ضمن الاتجاهات السردية التي بدأها. وهذا التواصل يمتد في تروسترام شاندني إلى الموضوع وإلى مناهج التشخيص، وعلى نحو ينطوي على مفارقة بالصورة ذاتها. وعلى سبيل المثال، فإن إحدى التيمات الرئيسية لدى ستيرن تشبه كثيراً ما اهتم به ريتشاردسون: فالعم قوبي هو تجسيد لمفهوم القرن الثامن عشر عن الصلاح المثالي شأنه شأن كلاريسا، ولكن نلاحظ في الوقت ذاته أن نقد فيلدنغ لريتشاردسون حاضراً ضمناً في الطريقة التي يوضع فيها تجسيد ستيرن الذكوري للفضيلة الجنسية قبالة لوفليس الجنسي أما في التشخيص فتكشف تروسترام شاندني عن جمع واضح لإلحاحات كل من ريتشاردسون وفيلدنغ المميزة. فظاهرياً، يبدو وكأن علينا أن نصنف ستيرن كضهير متطرف للمقاربة الداخلية والذاتية للشخصية، هذه المقاربة التي تترافق بصورة طبيعية مع التحديد particularity الدقيق في المنهج السردى، وذلك لأن ستيرن يجعل من وعي بطله محلاً للفعل. أما عملياً، ورغم أن سلوك شخص القصة الأساسيين غالباً ما يتم تصويره بانتباه شديد إلى كل نامة تصدر عنهم في الفكر والعمل، فإن ستيرن يفهم

هؤلاء الأشخاص أنفسهم باعتبارهم أنماطاً سيكولوجية واجتماعية عامة، على طريقة فيلدنغ.

تدلّ تويسغرام شالدي، إذاً، على أنه ليس هنالك طلاق مطلق بين المقاربة الداخلية والمقاربة الخارجية للشخصيات، تماماً كما تدلّ حرية المؤلف على أن تقييم صورة الحياة التي تعرضها روايته لا يحتاج إلى الانتقاص من مظهر الصديق فيها بالضرورة. وهذه القضية لها أهمية عامة كبيرة، وذلك أن النزوع إلى الفصل المطلق بين الشخصيات الطبيعية والشخصيات الأخلاقية هو الشكل الذي عرفه القرن الثامن عشر من النزوع اللاحق إلى مساواة «الواقعية» في الرواية مع الإلحاح على المجتمع وليس على الفرد، وإلى وضع أولئك الروائيين الذين يسبرون الحيات الداخلية لشخصياتهم خارج التقليد الواقعي الأساسي. ونحن لا ننكر أن هذا التمييز في مقاربة الشخصية تمييز هام، كما نذكر أن المنظور الأدبي للواقعيين الفرنسيين أثر على المعنى الذي نحمله لمصطلح «الواقعية» بحيث نشعر أنه إذا كان بلزاك «واقعيًا» فإن بروسست يحتاج كلمة أخرى لتوصيفه. ومع ذلك فإن التواصل الأساسي في التقليد الروائي يصحح أكثر وضوحاً إذا تذكرنا أن هذه الفروق في المنهج السردية فروق بالدرجة أكثر منها بالنوع، وأنها محتواة ضمن إخلاص مشترك للواقعية الشكلية وواقعية العرض والتي هي، كما بينا سابقاً، مطابقة للجنس الروائي ككل.

تشابه هذه الإشكالية النقدية المحددة مع إشكالية إستمولوجية شهيرة هي إشكالية الالثنية dualism وبماله دلالة أن ديكارت، مؤسس الواقعية الفلسفية الحديثة، هو الذي طرح قضية الثنائية وجعل منها واحدة من الاهتمامات المميزة للفكر في القرون الثلاثة الأخيرة*. وهاتان الإشكالتان مرتبطتان على نحو صميمي، بالطبع، ذلك أن الميل الأبستمولوجي لفلسفة القرن السابع عشر نزع بصورة طبيعية إلى تركيز الانتباه على مشكلة كيفية معرفة العقل الفردي لما هو خارج ذاته. ورغم أن الالثنية عُبِّرت بصورة درامية عن التضاد بين طرائق النظر المختلفة إلى الواقع، إلا أنها لم تؤدّ إلى نبذ كامل سواء لواقع الأنا أو لواقع العالم الخارجي وبالمثل، فإن الروائيين المختلفين، رغم إخفائهم درجات متفاوتة من الأهمية على موضوعات الوعي الداخلية والخارجية، إلا أنهم لم ينبذوا بصورة كاملة أيًا منهما أبداً، بل على العكس، كانت العلاقة بين الفرد والبيئة هي التي أملت عليهم لغة بحثهم الأساسية.

ويبدو أن ديفو يحتل منتصف المسافة تماماً بين التوجهات الذاتية والتوجهات الخارجية للروائي: فنتيجة لاستخدامه الواقعية الشكلية، نال لديه كل من الأنا الفردي والعالم المادي قسماً من الواقع أعظم مما في النص السابق. حلاوة على أن وجهة نظره السردية، المذكرات السيرية الذاتية، تكشف عن كونها ملائمة تماماً لأن تعكس التوتر القائم بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، ذلك أن التحول الديكارتي إلى وجهة نظر الأنا الفردي المدرك كان قد تكيف هو ذاته بحيث يمكن رسم لوحة محددة بدقة للعالم الخارجي شأن العالم الداخلي.

أما الروائيون اللاحقون فقد عرضوا مقاربات متباعدة كثيراً لهذه الثنائية duality، ولكن حتى أولئك

* يطلق ديكارت في فلسفته من الثنائية الروح والجسد. فهو يسلم بوجود جوهرين مستقلين: مادي، «غير مادي» ويتمتع الجوهري المادي بصفة أساسية هي الامتداد، بينما يتميز الجوهري غير المادي بصفة أساسية هي التفكير. وعلى هذا الأساس فإن ديكارت لا يصل فضلاً مطلقاً سن فيزيائيه وميتافيزيقاه، على حد تعبير ماركس - م.

الذين شددوا إلى أبعد حد على التوجه الذاتي والسيكولوجي، من ريتشاردسون فصاعداً، قدموا من أعظم الإسهامات في كل من تطور: إمكانيات الواقعية الشكلية وتصوير المجتمع، فقد قُدم لنا بروس، على سبيل المثال، من بين أشياء كثيرة قديمها، وثيقة عن الاستبطان الديكارتية، لكنه استبطان يعمل على كشف العالم الداخلي لذكريات السارد. أما انتصارات هنري جيمس التقنية فيمكن رؤيتها بمثابة نتيجة للمعالجة البارعة لكل من طرفي الثنائية: فهو في رواياته المتأخرة يعرف القارئ في الوعي الذاتي لواحدة أو أكثر من شخصياته ومن تلك النقطة المختارة ببراعة ينظر على سحر ساخر وغير مباشر كاشفاً الوقائع الاجتماعية الخارجية، وضراوة المال، والطبقة، والثقافة التي تشكل المخلدات الجوهرية للتجربة الذاتية رغم أننا بالكاد نلمح عواملها البشرية فلا يدركها القارئ تماماً إلا مع نهاية القصة. أما يوليسيز جيمس وجويس والتي هي من أوجه مختلفة، ذروة تطور الرواية، فهي ذروة هذا التطور أيضاً في معالجتها لطرفي الثنائية هذه: ففي الكتابين الأخيرين نجد أن العرض التصويري لحلم البقعة الذي تراه مولى بلوم، ووضع قائمة بمحتويات أدراج زوجها هي أمثلة خالصة على تكييف طريقة السرد مع القطبين الذاتي والموضوعي للاتينية.

إذاً، إن مثال ستيرن، والتشابه مع الاتينية الفلسفية، يترعان إلى تأكيد النظرة التي مفادها أن الفارقين الأساسيين بين المنهج السردية في روايات ريتشاردسون والمنهج السردية في روايات فيلدنغ ليسا تجسديين لنوعين مختلفين من الرواية متعاكسين ولا يمكن التوفيق بينهما، وإنما مجرد حلين مختلفين للإشكاليات التي تتخلل التقليد الروائي، كما يمكن التوفيق بين تشبعاتهما الكثيرة على نحو متسق ومنسجم تماماً بل ويمكننا القول إن النضج الكامل يتألى للجنس الروائي إلا عندما تحقق هذا التوفيق، ولعل جين أوستن تدين بمكانتها وشهرتها في التقليد الروائي الإنجليزي إلى حلها الناجح هذه الإشكاليات.

ففي هذا المجال، كما في كثير غيره، كانت جين أوستن ورثة فاني بوني، والتي لم تحتل هي نفسها مكانة مهمة من حيث جمعها الاتجاهين المختلفين اللذين فرضتهما على الرواية عبقرية ريتشاردسون وفيلدنغ. فكل من فاني بوني وجين أوستن سارتا على خطى ريتشاردسون في عرضهما الدقيق للحياة اليومية - والمقصود هنا ريتشاردسون الصراعات المنزلية البسيطة في رواية سرتشارلز غرانديسون كما سارتا في الوقت ذاته على خطى فيلدنغ في تبني موقف موضوعي وغير متحيز تجاه مادتهما السردية، وفي تقييم هذه المادة من وجهة نظر كوميدية وموضوعية. وهنا بالضبط تجلت عبقرية جين أوستن التقنية. لقد استغنت عن السارد المشارك *participating narrator*، سواء كان مؤلف المذكرات كما لدى ديفو، أو كاتب الرسائل كما لدى ريتشاردسون، لأن كلا من هذين الدورين يجعل حرية التعليق والتقييم أكثر صعوبة، وبدلاً من ذلك روت جين أوستن قصصها على طريقة فيلدنغ، تلك الطريقة التي يروي فيها المؤلف مألديه وكأنهما يقدم اعترافاته. ولكن جين أوستن أضفت شكلاً مختلفاً على السارد العلق *commenting narrator* أكثر حكمة وحذراً بحيث لا يتأثر صدق سردها بصورة جوهرية. كما نميز تحليلها لشخصياتها وحالاتها الذهنية، ووضعها الساخر كلاً من الساكن والمتحرك جنباً إلى جنب، بنظر ناقد يفوق كل مألدي فيلدنغ، ذلك أنها ليست صادرة عن مؤلف متطفل وإنما عن روح وقورة متجردة عما هو شخصي في فهمها الاجتماعي والسيكولوجي.

وفي الوقت ذاته نؤعت جين أوستن في موقعها السردية بما يكفي لتأمين، لا التعليق التحريري وحسب، بل وكثيراً من تقريب ديفو وريتشاردسون العالم الذاتي للشخصيات. ففي روايتها هنالك عادة

شخصية واحدة يعطي لوعيها وضعاً متميزاً بصورة جوهريّة، فيتم تصوير حياتها الذهنية على نحو أكثر اكتمالاً من بقية الشخصيات. ففي رواية *Pride and Prejudice* (المنشورة عام ١٨١٣)، مثلاً، تحكي القصة من وجهة نظر إليزابيث بينيت، البطلة ؛ ولكن التماهي مما يتم تخفيفه على الدوام عن طريق الدور الآخر الذي يلعبه السارد كمحطل نزيه وغير متحيز، وبالنتيجة فإن القارئ لا يفقد حسّة النقدي تجاه الرواية ككل. كما تستخدم جين أوستن الاستراتيجية ذاتها وتتألق فائق في روايتها إيما (١٨١٦)، وهي رواية تجمع قوة فيلدنج المميّزة في نقل الإحساس بالمجتمع ككل، مع شيء من قدرة هنري جيمس على موضعة locating الإدراك الأساسي لما في الشخصية البشرية وحالة الشخصية الروائية من تعقيد كامل تحكي القصة من خلاله بصورة أساسية: إن في فضّ الكيان الداخلي لإيما وودهاوس كثيراً من دراما الكشف التدريجي الذي يصوّره هنري جيمس مايزي فارايج ولا مبرت سترلير.

باختصار، رواية جين أوستن تجب رؤيتها باعتبارها الحلول الأكثر نجاعة للإشكاليّتين السرديتين العامتين واللّتين لم يقدم ريتشاردسون وفيلدنج حيالهما سوى إجابات جزئية، فقد استطاعت أن تجمع في وحدة هارمونية ميزات كل من واقعية العرض وواقعية التقييم، وميزات المقاربة الداخلية والمقاربة الخارجية للشخصية، كما تشتمل رواياتها على الصدق دون إطناب أو مداورة، وعلى حكمة التعليق الاجتماعي دون ثرثرة كاتب المقالات، وعلى الإحساس بالنظام الاجتماعي الذي لا يتحقق على حساب فردية واستقلال الشخصيات.

وروايات جين أوستن هي أيضاً ذروة العديد من الأوجه الأخرى في رواية القرن الثامن عشر. فهي في موضوعاتها، وعلى الرغم من بعض الفروقات الواضحة، تواصل العديد من الاهتمامات المميّزة لديفو، وريتشاردسون، وفيلدنج لكنها تواجه على نحو أكثر قوة: إحصائياً من ديفو، مثلاً، الإشكاليّات الاجتماعية والأخلاقية التي طرحتها للفردانية الاقتصادية وسمي الطبقة الوسطى إلى وضع أفضل: كما أنها تسير على خطى ريتشاردسون في إقامة رواياتها على الزواج وعلى الدور السنوي المميّز في هذا المجال ؛ ومن ثم فإن اللوحة الأساسية التي رسمتها للمعايير المميّزة للنظام الاجتماعي تشبه لوحة فيلدنج رغم أن تطبيقها على الشخصيات وحالتها هو أكثر رصانة وتميزاً بكثير مما لدى فيلدنج.

وروايات جين أوستن نموذجية أيضاً بمعنى آخر، فهي تعكس السيرورات التي لعبت النساء على أساسها دوراً متزايد الأهمية في المشهد الأدبي، وهذا ما رأيناه سابقاً، فروايات القرن الثامن عشر كانت بأغليتها لكاتبات نساء، لكن هذا بقي لفترة طويلة مجرد تأكيد كميّ على الهيمنة، إلى أن جاءت جين أوستن وواصلت ما بدأته فاني بوني، ولكنها تحدّت التفوق الذكوري في مجال أكثر أهمية بكثير، هو مجال العلاقات الشخصية فمثالها يدلّ على أن الحساسية النسوية أكثر استعداداً من بعض النواحي لكشف مافي العلاقات الشخصية من تعقيدات، الأمر الذي جعل من هذه الحساسية ميزة حقيقية في حقن الرواية.

يصعب أن نفصل هنا في أسباب السيطرة النسوية على حيّز العلاقات الشخصية ؛ ولكن واحداً من الأسباب الأساسية هو ما أشار إليه جون ستيوارت مل في قوله إن «كل التشقيف الذي تتلقاه النساء من المجتمع يفرس في أذهانهن شعوراً بأنهن غير مطالبات بأي واجب إلا نحو الأفراد المرتبطين بهن»^(٦). ولا شك أن الصلة التي تربط ذلك بالرواية صلة قوية تماماً وقد أشار إليها هنري جيمس، مثلاً، في قوله: «النساء مراقبات مرهفات ويتميّن بطول الأناة ؛ وهن يحشرن أنفسهن في نسيج الحياة، حيثما كن كما يشعرن ويدركن

ماهو واقعي بنوع من اللياقة الشخصية، وملاحظاتهم مدونة في ألف مجلد مبهج^(٧). كما ربط هنري جيمس في مكان آخر وبصورة أكثر عمومية «حضور الرواية العظيم إلى أبعد حد» في الحضارة الحديثة مع «حضور موقف النساء العظيم إلى أبعد حد» فيها^(٨).

ولقد رجحت ميزات وجهة النظر النسوية لدى جين أوستن، وفاني بوني، وجورج إليوت على تقييدات الأفق الاجتماعي التي تراكمتها حتى فترة متأخرة. ويبقى صحيحاً في الوقت ذاته أن هيمنة القارئ بين جمهور الرواية ترتبط بذلك النوع المميز من الضعف واللاواقعية اللذين تعرض لهما الشكل الروائي - نزوعه إلى حصر الحقل الذي يعمل عليه تمييزاته السيكولوجية والذهنية، بمجرد اصطفاء محدود واستبدادي للحالات البشرية، هذا الحصر الذي أثر، منذ فيلدنغ، على كل الروايات الإنجليزية باستثناء قلة قليلة منها وذلك بتضييق إطار التجربة والموقف المتاح.

هنالك، إذاً، تواصل حقيقي في كل من المنهج السردى والخلفية الاجتماعية بين روائي أوائل القرن الثامن عشر وورثتهم اللاحقين. وبالنتيجة، ورغم أن المرء لا يستطيع التحدث عن مدرسة الروائيين أوائل القرن الثامن عشر، إلا أن بإمكانه، إذا ما تبني منظوراً واسعاً وقارنهم مع كتاب القصة السابقين أو مع معاصريهم، في الخارج، أن يرى أنهم شكلوا حركة أدبية يهدي أعضاؤها قدراً عظيماً من الخصائص المشتركة. ولقد عبر نقاد أوائل القرن التاسع عشر عن هذه القرابة بوضوح: فقد وجد هازليت، مثلاً، أن ريتشاردسون، وفيلدنغ، وستيرن يتشابهون في إخلاصهم غير المسبوق للطبيعة البشرية كما هي^(٩). أما النقاد خارج إنجلترا فقد رأوا هذا التشابه الشديد بصورة أوضح. ففي فرنسا، وكما أشار جورج سانتسيري، طُلّت العلاقة بين الأدب والحياة أكثر تنافراً وشكلية طوال القرن الثامن عشر^(١٠). وبالتالي فإن التفوق الإنجليزي في الجنس الروائي كان معترفاً به صراحة منذ أواسط القرن فصاعداً، كما كان معترفاً بأن فيلدنغ، وستيرن، وبالدرجة الأولى، ريتشاردسون، هم الشخصيات البارزة الأساسية في هذا المجال؛ ولقد عبر ديديرو نفسه عن توقه إلى إيجاد اسم جديد للتفريق بين روايات ريتشاردسون والـ «Romans» الفرنسية^(١١)، كما أن الفروق الواضحة بين ريتشاردسون وفيلدنغ، مثلاً، كانت قليلة الأهمية إلى حد بعيد لدى كثير من القراء الفرنسيين والألمان قياساً بحقيقة أنهما كلاهما كانا أكثر واقعية بكثير من نظرائهما الأجانب^(١٢).

ترافقت الشهادة الفرنسية بتفوق الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر مع تفسيرات لظاهرة الارتباط الجوهري المشار إليه آنفاً بين التغير الاجتماعي ونشوء الشكل الجديد. فالدراسة المهمة الأولى للرواية في خلفيتها الاجتماعية الواسعة، أي عمل ملام ستايل «De La Littérature, considéré dans ses rapports avec les institutions sociales»^(١٣)، سبقت كثيراً من عناصر تحليلنا اللاحق^(١٤)؛ أما ديونالد، والذي يبدو أنه أول ناقد يستعمل عبارة «La Littérature est l'expression de la société»^(١٥)، فقد قسّم لوحة مشابهة للأسباب التاريخية التي تقف خلف التفوق الإنجليزي المعترف به في مجال الرواية، وذلك في عمله «Du style et de la littérature»^(١٦). ولقد عبر عن أن الرواية معنية أساساً بالحياة الخصوصية والمنزلية: ذلك أن من الطبيعي

* Roman كلمة فرنسية تعني رواية كما تترجم إلى العربية عادة. ولكن يبدو أنها تختلف عن الرواية في الأصل كما هو واضح من السياق.

*** بالفرنسية في النص: دراسة الأدب من خلال علاقته بالمؤسسات الاجتماعية.

*** بالفرنسية في النص الأصلي: الأدب تعبير عن المجتمع.

*** بالفرنسية في النص الأصلي: الأسلوب والأدب.

بالنسبة للمجتمع التجاري، البرجوازي، المديني والذي ألح بقوة على الحياة العائلية، وتميز بفقره المدقع بالأشكال النبيلة للتعبير الأدبي، أن يظهر بهجس أدبي عائلي ومتزلي^(١٤).

ويوفر سياق الأدب الفرنسي برهاناً من نوع آخر على أهمية العوامل الاجتماعية والأدبية التي عرضنا في هذا الكتاب فرصتها بالتطور المبكر للرواية الإنجليزية، فالجنس الروائي في فرنسا لم يظهر للمرة الأولى على يد بلزاك وستاندال إلا بعد أن وضعت الثورة الفرنسية الطبقة الوسطى في سدة السيادة الاجتماعية والأدبية التي كان نظراؤهم الإنجليز قد حققوها قبل قرن تماماً في الثورة المعيدة عام ١٦٨٩. وإذا ما كان بلزاك وستاندال الروائيين الأبرز في تقليد الرواية الأوربية، فإن ذلك يعود بالتأكيد في جانب من الجوانب إلى المزايا التاريخية التي تمتع بها: ليس لأن التغيرات الاجتماعية التي اهتمت بها تجلّت على نحو أكثر دراماتيكية في فرنسا قياساً بالإنجلترا وحسب، وإنما لأنهما، في الجانب الأدبي، استفادا، ليس فقط من أسلافهم الإنجليز، بل ومن المناخ النقدي الذي كان أكثر تشجيعاً بكثير لتطور الواقعية الشكلية.

ولابد أن نشير إلى أن الرواية ترتبط جوهرياً مع الحالة العامة الأدبية والفكرية أكثر مما تتم الإشارة إليه عادة، وصلبة الواقعيين الفرنسيين العظماء والأوائل الصميمة مع الرومانتيكية هي مثال على ذلك. فالرومانتيكية تميزت بالإلحاح على الفردانية وعلى الأصالة التي لم تجد تعبيرها الأدبي إلا في الرواية؛ كما عبّر كثير من الكتاب الرومانتيكيين عن ذواتهم بقوة في مواجهة تلك العناصر المناوئة للواقعية الشكلية في النظرية النقدية الكلاسيكية وعلى سبيل المثال، فقد أعلن وردسورث في تقديمه أشعار غنائية (١٨٠٠) أن الكاتب «يجب أن يبقى عينه على الموضوع» ويصور تجربة الحياة العادية «بلغه البشر الواقعية»؛ وفي حين وجدت القطيعة الفرنسية مع الماضي الأدبي تعبيرها الأكثر دراماتيكية بظهور هيرفالي (١٨٣٠) حيث تحدّى فكتور هيجو الأذواق المقدسة التي قيدت الطريقة التي يفترض أن يتم تصوير الموضوع الأدبي من خلالها.

تلك هي بعض المنظورات الأدبية الواسعة التي يشير إليها روائيو أوائل القرن الثامن عشر. صحيح أن ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ يعانون جميعاً نوعاً من الضعف التقني الواضح تماماً قياساً بجين أوستن، أولبازك و ستاندال، لكنهم يتمتعون بنوعين من الأهمية التاريخية: أهمية الكتاب الذين أسهموا الإسهام الرئيسي في خلق الشكل الأدبي المسيطر في القرنين الأخيرين، وأهمية كون رواياتهم قدّمت ثلاث صور واضحة تماماً ومحددة للشكل الروائي عموماً، وتشكّل خلاصة كاملة للفروق الأساسية في التقليد الروائي اللاحق. ويبقى أن لهم علينا حقاً مطلقاً آخر. ففي الرواية، أكثر مما في أي جنس أدبي آخر، يمكن أن تكفّر خصائص الحياة عن فواقص الفن؛ ولاشك أن ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ قد حققوا لأنفسهم خلوداً أكيداً يفوق ما حققه كثير من الروائيين اللاحقين ممن كان لديهم صقل تقني أرفع بكثير، ذلك أن ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ عبّروا عن إحساسهم الخاص بالحياة باكتمال وإيمان مادي، لا بد للمرء إزاءهما أن يقرّ لهم بالجميل.

- These figures, presented with The greatest possible reserve, were compiled from (١)
A. W. Smith, "Collections and Notes of Prose Fiction in England, 1660 - 1714",
Harvard Summaries of Dissertations (1932), PP. 281 - 4 ; Charlotte E. Morgan, The
Rise of The Novel of Manners, 1600 - 1740 (New york,, 1911),P. 54 ; Godfrey
Frank Singer, The Epistolary Novel (Philadelphia, 1933), PP. 99 - 100, Andrew
Block, The English Novel 1740 - 1850, a Catalogue... (London, 1939),
Bk I Ch. 9 ; Bk VII, Ch. 33 (٢)
See Bk II, Pt. 4, Sect. Vi (٣)
See Theodore Baird, "The Time Scheme of Tristram Shandy and a Source' PMLA, Li
(1936), PP 803 - 20. (٤)
Principles of Mathematics, (London, 1937), PP. 358 - 60. (٥)
The Subjection of Women (London, 1924), P. 105. (٦)
"Anthony Trollope", Partial Portraits (London, 1888), P. 50. One comparative
study of conversations showed That 37 per cent of women's conversations were
about persons as against 16 per cent of men's (M. H Landis and H. E. Burt, "A
Study of Conversations", J. Comp. Psychology. Iv (1924), PP. 81 - 9) (٧)
"Mrs Humphry Ward", Essays in London (London, 1893), P. 265 (٨)
See Charles J. Patterson, "William Hazlitt as a Critic of prose Fiction", PMLA<
LXIII (1953), P. 1010. (٩)
History of The French Novel (London, 1917), I, P. 469. (١٠)
Œuvres, ed Billy, P. 1089. (١١)
See, for example, L. M. Price, English Literature in Germany (Berkeley and Los
Angeles, 1953), P. 180. (١٢)
See especially Part I, Ch. 15: "De l' imagination des Anglais dans Leurs Poésies et
leurs romans", (١٣)
Œuvres Complètes (Paris, 1864), III, Col. 1000. (١٤)

المحتويات

٧	❖ مقدمة الترجمة العربية :
١١	❖ مقدمة المؤلف :
١٣	❖ الفصل الأول : الواقعية والشكل الروائي
٣٥	❖ الفصل الثاني : جمهور القراء ونشوء الرواية
٥٧	❖ الفصل الثالث : «روبنسون كروزو» الفردانية، والرواية ..
٨٥	❖ الفصل الرابع : ديفو كروائي، مول فلاندرز
١١٩	❖ الفصل الخامس : الحب والرواية، بامبلا
١٥٣	❖ الفصل السادس : التجربة المحسوسة والرواية
١٨٣	❖ الفصل السابع : ريتشاردسون كروائي، كلاركسا
٢١١	❖ الفصل الثامن : فيلدنغ والنظرية الملحمة للرواية
٢٣١	❖ الفصل التاسع : فيلدنغ كروائي، توم جونز
٢٥٧	❖ الفصل العاشر : الواقعية والتقليد اللاحق، لغة موجزة



«تُرى أية علاقة تلك التي تربط صعود الطبقة الوسطى وفردانيتهما الاقتصادية مع نشأة الرواية؟ وما هي الصلة بين التجديد الفلسفي الذي شهده القرن السابع عشر وبين ظهور هذا الجنس الأدبي؟ كيف أثر جمهور القراء على نشوء الرواية، وما هو الدور الذي لعبته النساء في هذا المجال؟ ما علاقة المذهب البيورتياني، وتغير مفهوم الحب والزواج بالرواية، وكيف تمّ تطعيم الحب الرومانسي بمفهوم الزواج بحيث أتاح، مع العوامل الأخرى، بروز جنس أدبي جديد فرض نفسه على الساحة الأدبية العالمية سواء على مستوى الشكل أو المضمون؟

هذه بعض الأسئلة التي يتطرح الناقد إيان واط للإجابة عليها في كتابه هذا، وبالتالي كان من الطبيعي أن لا يكتفي بدور المؤرخ الأدبي العادي، وأن يتنقل بين النقد، والتاريخ، والاقتصاد، والسياسة وعلم النفس، والاجتماع، والفلسفة والدين... الخ، وكل ذلك ببراعة المتمكن الضليع والذي يشير مثاله بوضوح إلى ما يجب أن يتمتع به الناقد من ثقافة تحيط بالكل ولا تكتفي بمجال التخصص. وبالطبع، فإن واط لا ينسى أن كتابه، في نهاية المطاف، هو كتاب في الأدب، والنقد الأدبي والجماليات، لأنه كتاب في نشأة ذلك الجنس الأدبي الذي يشبه الحياة في كل شيء تقريباً.

